

ANGLIA

ZEITSCHRIFT FÜR ENGLISCHE PHILOLOGIE

Begründet von Moritz Trautmann und Richard P. Wülker

In Verbindung mit

Karl Brunner, Douglas Bush, Wolfgang Clemen
Georg Kartzke, Kemp Malone, Frederick Norman
L. L. Schücking, Charles Sisson

Herausgegeben von

HERMANN M. FLASDIECK BOGISLAV VON LINDHEIM
HELMUT PAPAJEWSKI WALTER F. SCHIRMER

BAND 75

(NEUE FOLGE BAND 61)



MAX NIEMEYER VERLAG - TÜBINGEN

1957

INHALT

Aufsätze

Dietrich Hofmann, Untersuchungen zu den altenglischen Gedichten Genesis und Exodus	1
Karl-Josef Hölzgen, König Arthur und Fortuna	35
R. W. Ingram, The Use of Music in English Miracle Plays	55
Helmut Papajewski, Die Dualismuslehre der Amerikanischen Humanisten	77
Helmut Gneuss, Zur Geschichte des Ms. Vespasian A. I.	125
Hans Käsmann, Zur Frage der ursprünglichen Fassung der <i>Ancrene Riwele</i>	134
D. M. Hill, An Interpretation of <i>King Horn</i>	157
Thomas W. Ross, On the Evil Times of Edward II. A new version from Ms Bodley 48	173
Rossell Hope Robbins, Friar Herebert and the Carol	194
J. A. Burrow, Irony in the Merchant's Tale	199 c
Rudolf Sühnel, Tendenzen der amerikanischen Literaturkritik im zwanzigsten Jahrhundert	209
Hans Schabram, Zur Bedeutung und Etymologie von ae. <i>rōf</i>	259
A. J. Bliss, The Spelling of <i>Sir Launfal</i>	275
Broder Carstensen, <i>Ich</i> im Englischen	290
Fritz Wölcken, Entwicklungsstufen der Wortbildung aus Initialen. .	317 —
Herbert Pilch, Dialekte im amerikanischen Englisch	334
J. A. Burrow, The Audience of Piers Plowman	373
K. H. Göller, Alexius mit der Stiege (Eine Legendenstudie)	385
Ludwig Borinski, Vers und Text in den Dramenmanuskripten . . .	391
Fritz Wölcken, Major Ramkins' Memoirs, Daniel Defoe und die Anfänge des realistischen Ich-Romans	411
W. J. Harvey, The Treatment of Time in <i>Adam Bede</i>	429

Miscelle

A. M. Pirkhofer, Zur Bildersprache von Blake und Yeats	224
--	-----

Besprechungen

The Poems of James VI of Scotland, Ed. by James Craigie (David Murison)	110
Richard Flatter, Triumph der Gnade. Shakespeare-Essays (H. Lüdeke)	113
Peter Smithers, The Life of Joseph Addison (Fritz Rau)	116

Stephan Skalweit, Edmund Burke und Frankreich (Teut Riese)	118
Earl R. Wasserman, The Finer Tone- Keats' Major Poems (Maria Wickert)	119
Elias Bredsdorff, Hans Andersen and Charles Dickens (H. Reinhold)	122
Roland Arnold, Bibliographie der Veröffentlichungen von S. B. Liljegren (L. L. Schücking)	124
George Cary, The Medieval Alexander, Ed. by D. J. A. Ross (Joachim Storost)	234
A Middle English Metrical Paraphrase of the Old Testa- ment. II. Ed. by Urban Ohlander (Hans Käsmann)	245
Ruth Kelso, Doctrine for the Lady of the Renaissance (Karl Brunner)	245
Edmund Spenser, Colin Clovts Come Home Againe. Versione con testo a fronte, introduzione e note di Anna Maria Crino (Karl Brunner).	247
Robert Gittings, The Mask of Keats. A Study of Problems (Herbert Huscher)	248
Tulane Studies in English, vol. VI, ed. Aline Taylor. (Ewald Standop)	252
Hildegard Gauger, Die Kunst der politischen Rede in England (Rudolf Stamm)	254
Georg Schreiber, Irland im deutschen und abendländischen Sakral- raum (Th. Schieffer)	256
Eingegangene Schriften	258
Helmut Gneuss, Lehnbildungen und Lehnbedeutungen im Alteng- lischen (Karl Brunner)	347
F. Th. Visser, A Syntax of the English Language of St. Thomas More III. (Karl Brunner)	349
Wilhelm Horn †, Laut und Leben. Englische Lautgeschichte der neueren Zeit (1400-1950). Bearbeitet und herausgegeben von Martin Lehnert (Karl Brunner)	350
Max Deutschbein, Grammatik der englischen Sprache auf wissen- schaftlicher Grundlage. Fünfzehnte verbesserte Auflage. Bearbeitet von Hermann Klitscher (Herbert Koziol).	357
R. W. Zandvoort, A Handbook of English Grammar (Herbert Koziol)	361
Daniel Jones, An Outline of English Phonetics. Eighth Edition (Kurt Wittig)	363
The Scottish National Dictionary. Edited by William Grant and David D. Murison Vol. IV, Part. IV. (Kurt Wittig)	369
Richard Lavynggham, O. Carm., <i>A Litil Tretys</i> . Ed. by J. P. W. M. Zutphen (Karl Brunner)	441
<i>Wittenwiler's Ring</i> and the Anonymous Scots Poem <i>Colkelbie Sow</i> , translated by George Fenwick Jones (Karl Brunner)	442
<i>Chaucer and the French Tradition</i> . A Study in Style and Meaning. By Charles Muscatine (Johannes Kleinstück)	444
Johannes Walter Kleinstück, <i>Chaucers Stellung in der mittelalter- lichen Literatur</i> (Karl Hammerle)	445
A. G. Mitchell, Lady Meed and the Art of "Piers Plowman" (Willi Erzgräber)	447
<i>The Melos Amoris of Richard Rolle of Hampole</i> , ed. by E. J. F. Arnould (W. F. Schirmer)	448
Herbert G. Wright, <i>Boccaccio in England from Chaucer to Tennyson</i> (W. F. Schirmer)	451

Wolfgang Clemen, <i>Die Tragödie vor Shakespeare. Ihre Entwicklung im Spiegel der dramatischen Rede</i> (Rudolf Stamm)	453
Max Lüthi, <i>Shakespeares Dramen</i> (Heinz Reinhold)	458
R. W. Zandvoort, <i>King Lear. The Scholars and the Critics</i> (Heinz Reinhold)	462
Kurt Schilling, <i>Shakespeare. Die Idee des Menschseins in seinen Werken</i> (Heinrich Straumann)	464
Horst Oppel, <i>Shakespeares Tragödien und Romanzen: Kontinuität oder Umbruch?</i> (Heinrich Straumann)	466
<i>The Works of Shakespeare</i> — <i>Othello</i> ed. by Alice Walker and John Dover Wilson (L. L. Schücking)	468
Franklin M. Dickey, <i>Not Wisely But Too Well, Shakespeare's Love Tragedies</i> (L. L. Schücking)	472
Ernest Schanzer, ed. <i>Shakespeare's Appian: A Selection from the Tudor Translation of Appian's Civil Wars.</i> (E. Th. Sehr)	472
Gunnar Boklund, <i>The Sources of "The White Devil"</i> (Karl Brunner)	473
Ronald Peacock, <i>The Art of Drama</i> (Frank Shaw)	475
Wilbur Samuel Howell, <i>Logic and Rhetoric in England 1500—1700</i> (Hermann Metzger)	478
Jackson I. Cope, <i>Joseph Glanvill, Anglican Apologist</i> (Ewald Standop)	482
Siegfried Korninger, <i>Die Naturauffassung in der englischen Dichtung des 17. Jahrhunderts</i> (E. Th. Sehr)	483
A. O. Aldridge, <i>Shaftesbury and the Deist Manifesto</i> (Erwin Wolff)	484
<i>Keats-Shelley Memorial Bulletin.</i> (Horst Oppel)	486
Diderik Roll-Hansen, <i>The Academy 1869—1879, Victorian Intellectuals in Revolt</i> (K. J. Hölting)	491
Kurt Robert Meyer, <i>Zur erlebten Rede im englischen Roman des zwanzigsten Jahrhunderts</i> (Horst Oppel)	493
<i>Jahrbuch für Amerikastudien.</i> Herausgegeben von Walter Fischer (H. Lüdeke)	495
Gustav H. Blanke, <i>Amerikanischer Geist. Begriffs- und wortgeschichtliche Untersuchungen</i> (Herbert Rauter)	498

Printed in Germany

Satz und Druck: Ferd. Oechelhäusersche Buchdruckerei, Kempten (Allgäu)

UNTERSUCHUNGEN ZU DEN ALTENGLISCHEN GEDICHTEN GENESIS UND EXODUS¹⁾

1. Das Alter der Genesis

Dem altenglischen Gedicht *Genesis A* (so genannt im Gegensatz zu der aus dem Altsächsischen übersetzten *Genesis B*) wird seit langem ein sehr ehrwürdiges Alter zugeschrieben. Es besteht ziemliche Übereinstimmung, es ins frühe 8. oder sogar noch ins 7. Jahrhundert zu datieren. Einzig Eduard Sievers hat für einen großen Teil von *Genesis A* ein späteres Datum angenommen, denn er meinte mit Hilfe der Schallanalyse feststellen zu können, daß zwar im ersten Teil (vor *Genesis B*) zwei sehr alte Bestandteile enthalten seien, ein Stück von *Cædmon* und eins von einem *Kenter*, interpoliert und zusammengeflocht von einem „Redaktor“ der nach-alfredischen Zeit, der auch *Gen. B* übersetzt habe, daß der dritte Teil aber eine klösterliche Gemeinschaftsarbeit mehrerer Dichter westsächsischen Dialekts darstelle, die ebenfalls von dem „Redaktor“ überarbeitet worden sei²⁾. Seine Ergebnisse sind jedoch mit Zurückhaltung aufgenommen oder sogar abgelehnt worden, wie vor einigen Jahren von Robert J. Menner³⁾. Die übliche Meinung vom Alter der *Genesis* haben sie nicht

¹⁾ Zitate aus der altenglischen Dichtung nach: *The Anglo-Saxon Poetic Records. A Collective Edition*. New York 1931 ff. (ASPRec.), aus altnordischen Skaldengedichten nach: *Den norsk-islandske Skjaldedigtning*, udg. ved Finnur Jónsson. Bd. A I. København og Kristiania 1912, aus der *Edda* nach der Ausgabe von G. Neckel, 3. Auflage, Heidelberg 1934.

²⁾ E. Sievers, „*Cædmon und Genesis*“, *Britannica* – Max Förster zum 60. Geburtstage –, Leipzig 1929, S. 57–84.

³⁾ R. J. Menner, „*The Date and Dialect of Genesis A 852–2936*“, *Anglia* 70, 1951, S. 285–94.

erschüttern können. Das Mißtrauen der Schallanalyse gegenüber ist in der Tat berechtigt. Sie ist für philologische Textkritik nicht geeignet, zumal wenn es sich um so unpersönliche, stark mit geprägten Formeln arbeitende Werke handelt wie die der altgermanischen Stabreimkunst. Kaum jemand kann die Ergebnisse überprüfen. Was Sievers bei der Rekonstruktion des ersten Teils der Genesis vor Gen. B (V. 1–234) herausgefunden haben will, grenzt für den „Laien“ manchmal schon an schwarze Kunst und ist nicht geeignet, die Zweifel an der Schallanalyse zu verringern (a.a.O., S. 75–84). Trotzdem könnte Sievers aber recht haben mit seiner späten Datierung von Gen. III (V. 852–2936). Jedenfalls genügen die Einwände, die Menner vom Wortschatz her gegen ihn erhoben hat, nicht, obwohl man ihm beipflichten kann, daß man von Sprache und Stil her gesehen nicht den Eindruck hat, daß Gen. III das Produkt von sieben oder mehr Verfassern ist. Da es in der Genesis einige Erscheinungen gibt, die tatsächlich auf eine verhältnismäßig späte Entstehungszeit deuten könnten, die bisher anscheinend aber noch nicht beachtet worden sind, empfiehlt sich zunächst eine kurze Überprüfung sämtlicher für die frühe Datierung des Gedichts (auch des ersten Teils) angeführter Argumente, um zu klären, ob diese oder die dann anzuführenden für späte Datierung gewichtiger sind. Es sind z. T. nur die Genesis betreffende, z. T. grundsätzliche, auch die Datierung anderer altenglischer Gedichte angehende Fragen, die dabei zur Sprache kommen.

Auf Grund der handschriftlichen Überlieferung, um damit zu beginnen, kann man der Genesis kein hohes Alter nachweisen und hat es auch kaum getan. Sie ist zusammen mit den Gedichten *Exodus*, *Daniel* und *Christ und Satan* (die zweifellos von verschiedenen Verfassern stammen) in dem sogenannten *Junius-Manuskript* überliefert, das mit Ausnahme des letzten etwas später eingetragenen Gedichts um 1000 geschrieben ist (vgl. ASPRec. I, S. x). Es handelt sich offensichtlich nicht um Erstaufzeichnungen, und man kann für die Genesis vielleicht noch zwei vorhergehende Überlieferungsstufen erkennen, eine, die schon Gen. A (oder I und III) samt der eingeschobenen Gen. B (oder II) ohne die anderen Gedichte umfaßte, worauf einige besondere Sprach- und Rechtschreibungsformen deuten

könnten¹⁾), und eine von Gen. A allein, jedenfalls des ersten Teils, denn dieser scheint unabhängig von Gen. B entstanden zu sein (der Fall der Engel wird in beiden erzählt). Er braucht deshalb aber nicht älter als die um die Mitte des 9. Jahrhunderts entstandene altsächsische Genesis zu sein, da nicht festzustellen ist, wann diese aus Deutschland herübergekommen und übersetzt worden ist (man denke an die *Heliand*-Handschrift C, die erst um 1000 in England geschrieben worden ist). Weitere Überlieferungsstufen sind möglich aber nicht notwendig, und zwischen den nachweisbaren können theoretisch ebenso gut lange Zeiträume liegen wie wenige Jahre. Auch die sporadischen Formen mit dem frühwestsächsischen Diphthong *ie* (zusammengestellt von Menner, a.a.O., S. 292²⁾) helfen da wenig, denn sie kommen zumindest in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts noch vor²⁾), und angesichts der ganz spärlichen Originaldenkmäler des 10. Jahrhunderts können wir sie sogar für noch spätere Zeit (als traditionelle Schreibungen) nicht mit Sicherheit ausschließen. Was spricht dann also für hohes Alter der Genesis? Die dafür angeführten Argumente sollen in folgender Gruppierung durchgegangen werden: Sprachgeschichte, Kulturgeschichte, Literaturgeschichte, Wortschatz und Verskunst.

1. Sprachgeschichte. Die ältere Forschung hat verschiedene ältere Sprachformen, die zwar nicht erhalten sind, aber in der Genesis ebenso wie in den meisten anderen altenglischen Gedichten vom Metrum gefordert werden, für die chronologische Einordnung der Gedichte auszuwerten versucht, doch ist es nicht gelungen, damit sichere Ergebnisse zu erreichen, wie heute wohl allgemein erkannt ist (vgl. z.B. Sisam, a.a.O., S. 6). Die stark traditionsgebundene Dichtung hat diese Formen (jedenfalls ihren metrischen Wert) offenbar jahrhundertlang neben den neuen beibehalten, wie für einige von ihnen die *Metra* des Boethius zeigen, die nicht vor dem Ende des 9. Jahrhunderts entstanden sein können. Mit der

¹⁾ Vgl. K. Sisam, *Studies in the History of Old English Literature*, Oxford 1953, S. 100 u. 102f.

²⁾ Vgl. K. Wildhagen, "Der Psalter des Eadwine von Canterbury" (*Stud. z. engl. Phil. XIII*), Halle 1905, S. 193f.

statistischen Methode ist da nichts anzufangen, denn die Verwendung der einen oder der anderen Form kann von der jeweiligen örtlichen Tradition, in der der Dichter stand, oder von seiner eigenen Vorliebe für verschiedene Arten der Versfüllung bestimmt gewesen sein. Der Genesis-Dichter verwendet bei Formen mit ursprünglichem intervokalischem *h* oder *w*, die nach Ausfall dieser Laute um 700 kontrahiert worden waren, nur die zweisilbige Messung, aber das braucht keineswegs zu bedeuten, daß er die einsilbige Messung noch nicht gekannt hätte. Ebenso wahrscheinlich ist es, daß er die in der Tradition erhalten gebliebenen oder gar durch analogische Neuanfügung der Flexionsendungen wiederhergestellten längeren Formen vorgezogen hat, denn er füllt seine Verse auffallend häufig sehr schwach, nimmt nur wenige Wörter in den Vers hinein und braucht darum fast jede Silbe für das Versschema, auch solche, die in anderen Gedichten oftmals mit anderen unbetonten Silben zusammen im Auftakt oder in einer inneren Senkung stehen.

2. Kulturgeschichte. Auf Grund kulturgeschichtlicher Überlegungen, die von der Beobachtung angli-scher Sprachspuren in der Genesis ausgingen, hat man gemeint, ihre Entstehungszeit, ebenso wie die der meisten anderen altenglischen Gedichte auf jeden Fall vor die Wikingerzeit setzen zu können, ja zu müssen, d. h. vor 800 oder höchstens noch in die erste Hälfte des 9. Jahrhunderts, denn man glaubte, sie müßten im englischen Sprachraum und damit vor der vermeintlichen gründlichen Zerstörung der englischen Kultur durch die Wikinger entstanden sein. Das ist aber unsicher. Einerseits steht es nicht fest, ob die sporadischen englischen Sprachformen wirklich dem Original angehört haben oder ob sie erst sekundär hereingekommen sind. Gesichert sind sie nur für ganz wenige Stücke durch den Reim, nicht für die Genesis, denn die durch das Metrum gesicherten, nicht synkopierten Endungen der 2. und 3. Sing. Ind. Präs. der starken Verben und der 1. schwachen Konjugation, die bisher als sicherstes Zeichen englischer Herkunft galten, brauchen in der Dichtung nicht englisch gewesen zu sein, sondern können zum Stil der Dichtersprache auch im Süden gehört haben. Kenneth Sisam hat auf alle diese Unsicherheiten hingewiesen und betont, daß

auch Wessex und die anderen südlichen Gebiete ein Anrecht auf aktive Beteiligung an der altenglischen Dichtung haben (a. a. O., S. 121 ff.). Andererseits würde auch die Herkunft aus anglischem Gebiet eine späte Entstehungszeit nicht ausschließen. Der Westteil Merciens blieb außerhalb des Danelags, aber auch im Danelag selbst hat man nicht mit einem völligen Verschwinden der heimischen Kultur zu rechnen. In den ersten Jahrzehnten nach 865, nach der Ankunft des großen Wikingerheers, mag es schlimm genug ausgesehen haben, aber die einheimische Bevölkerung wurde nie völlig aus den nordischen Siedlungsgebieten vertrieben, und die Festigung und Ausdehnung der westsächsischen Königsmacht unter Ælfred und seinen Nachfolgern wird gewiß auch zur Stärkung der angelsächsischen Kultur im Danelag beigetragen haben. Zwei nordische Gedichte auf Eirik, den letzten König von Nordhumbrien, zeigen, daß an dessen Hofe in York um die Mitte des 10. Jahrhunderts enge Beziehungen zwischen nordischer und angelsächsischer Dichtung bestanden haben müssen, wie sie auch spätere nordische Dichter bezeugen¹⁾. Das war offenbar mündlich weitergegebene weltliche Dichtung, aber es hat sicher auch wieder (oder noch) eine angelsächsische Schriftkultur gegeben, die Träger der stärker vom Pergament abhängigen geistlichen Dichtung sein konnte. In der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts sind die nordhumbrischen Glossatoren der *Lindisfarne-* und *Rushworth-Evangelien* am Werk, darunter der Priester Farman aus Harewood in dem stark nordisch besiedelten Yorkshire (vgl. auch u. S. 31 f.). Geschichtlich-kulturgeschichtliche Gründe erlauben es also höchstens, die Zeit zwischen 865 und etwa 900, als es nicht nur in Nord-, sondern auch in Südengland ziemlich drunter und drüber ging, als Entstehungszeit der Genesis (und anderer Gedichte) auszuschalten.

3. Literaturgeschichte. Da ist vor allem die angenommene Beziehung zu dem Nordhumbrer Cædmon zu nennen, der nach Beda um 670 zum ersten religiösen Dichter in heimischer Stabreimkunst geworden sein soll. Daß unser

¹⁾ Vgl. Verf., *Nordisch-englische Lehnbeziehungen der Wikingerzeit* (Bibliotheca Arnemagnumæana XIV), Kopenhagen 1955, §§ 3 ff.

Gedicht sein Werk sei, wird wohl kaum noch angenommen. Zu sehr blickt an vielen Stellen der am Schreibpult dichtende geistliche Verfasser hervor. Es ist dann aber auch nicht einzusehen, warum man es zeitlich in seine Nähe rücken soll, denn es ist nicht sehr wahrscheinlich, daß in seinen Kreisen so bald das Bedürfnis bestanden hätte, das, was er schon geleistet hatte, nochmals zu wiederholen. Wenn nicht andere Kriterien für eine frühe Datierung sprechen, könnte das überlieferte Gedicht genauso gut aus viel späterer Zeit stammen, ja sein Verfasser brauchte die Dichtung Cædmons gar nicht gekannt zu haben, vielleicht mit Ausnahme des offenbar weit verbreiteten *Hymnus*. Die Aufgabe, biblische Stoffe lateinunkundigen Menschen durch Umformung in heimische Stabreimdichtung nahezubringen, mag zwar besonders in die ältere Zeit gehört und einer Entwicklungsstufe angehört haben, die in Deutschland durch den altsächsischen *Heliand* und die althochdeutsche Evangelienharmonie Otfrids gegeben ist (vgl. Sisam, a.a.O., S. 13), aber es kann auch später noch (oder wieder) ein Bedarf an solchen Stabreimgedichten bestanden haben, vielleicht gerade später in der Zeit des Niedergangs der lateinischen Bildung bei den Geistlichen. Prosaübersetzungen von Bibelstücken scheinen erst in der zweiten Hälfte oder gegen Ende des 10. Jahrhunderts entstanden zu sein.

4. Wortschatz. R. J. Menner hat vom Wortschatz her versucht, Sievers' Auffassung von der Entstehung von Gen. III entgegenzutreten (vgl. o. S. 1). Die Ergebnisse sind jedoch sehr unsicher, denn wenn sich in der Genesis im Gegensatz zu den *Metra* des Boethius und den *Psalmen*, die Menner als sicher späte Gedichte zum Vergleich heranzieht, einige Wörter finden, die sonst nur im *Beowulf* oder in anderen Gedichten (deren Alter jedoch ebenfalls unsicher ist) vorkommen, auch viel mehr dichterische Komposita vorhanden sind, so zeigt das nur, daß der Genesis-Dichter vom Wortschatz der weltlichen Dichtung (um den es sich dabei offenbar vor allem handelt) stärkeren Gebrauch gemacht hat als die *Psalmen* und die *Metra*. Diese sind gewiß nicht repräsentativ für die Dichtung des 9. und 10. Jahrhunderts, weil sie der heimischen Dichtung fernliegende Themen behandeln, während der Genesis-Dichter eher Anknüpfungspunkte an diese fand (für die *Metra* vgl.

Sisam, a.a.O., S. 297). Die von Menner u.a. angeführten Wörtet *fæsl* und *wōcor* für 'Nachkommenschaft' (von Tieren) brauchen im 9./10. Jahrhundert durchaus nicht veraltet gewesen zu sein (a.a.O., S. 287f.), denn daß sie außerhalb der Genesis im Englischen nicht bezeugt sind, kann daran liegen, daß sie wahrscheinlich aus einem Lebensbereich stammen, über den wir aus den erhaltenen altenglischen Quellen nur ungenügende Aufschlüsse bekommen, nämlich aus der bäuerlichen Viehwirtschaft. Auch mit Parallelstellen läßt sich nichts anfangen. In der Liste, die Klaeber für die Genesis und den Beowulf zusammengestellt hat (*E. Studien* 42, 1910, S. 321ff.), findet sich keine Stelle, die zwingt, die Priorität der Genesis vorauszusetzen. Soweit es sich im Beowulf um Prägungen und um Motive der geistlichen Dichtung handelt, können sie aus anderen Gedichten (z.B. Cædmons) stammen, wie auch Dorothy Whitelock annimmt¹). Auf die zahlreichen Bestandteile, die offenbar zur weltlichen Dichtung gehörten, hat der Beowulf zweifellos ein besseres Anrecht als die Genesis. Die wenigen datierbaren Gedichte, vor allem das auf die Schlacht bei *Brunanburh*, zeigen, wie alte dichterische Prägungen von der Tradition durch Jahrhunderte weitergetragen werden konnten, so daß sie für die chronologische Festlegung unbrauchbar sind.

5. Verskunst. Es ist immer wieder geltend gemacht worden, daß im 9. und 10. Jahrhundert Auflösungserscheinungen der alten Stabreimkunst sich bemerkbar machen, die gegen eine zu späte Ansetzung der meisten Gedichte, darunter auch der Genesis, sprechen sollen. Es hat aber im 10. Jahrhundert nicht nur fortschreitende Auflösung gegeben. Das Gedicht auf die Schlacht bei Brunanburh (937) ist metrisch tadellos gebaut, wie es auch inhaltlich den meisten anderen Gedichten nicht nachsteht. Weniger bedeutend, aber vers-technisch auch nicht schlecht, sind die anderen Stabreimstücke der *Chronik*. Im *Maldon*-Gedicht (991) findet sich dann allerdings einiges, was nicht den strengen Regeln der Verskunst entspricht, aber selbst nach der Mitte des 11. Jahrhunderts war man noch imstande, einwandfreie Stabreimverse mit ge-

¹) Dorothy Whitelock, *The Audience of Beowulf*, Oxford 1951, S. 10.

schickter Variierung der verschiedenen Versfüllungsmöglichkeiten zu dichten, wie das *Nachrufgedicht auf Eadweard den Bekenner* in den *Annalen* zum Jahre 1065 zeigt, dessen Verse besser sind als die vieler Abschnitte der Genesis. Das Fehlen von Verfallserscheinungen kann daher keineswegs als Indizium für hohes Alter gewertet werden, während ihr Auftreten allerdings dagegen spricht.

Damit kommen wir nun aber zu den Argumenten, die gegen eine frühe Ansetzung der Genesis sprechen, denn gerade dieses Gedicht zeigt in der Verskunst vieles, was wohl nur als Verfallserscheinung angesehen werden kann. Merkwürdigerweise hat man darauf bisher nicht geachtet, oder man hat diese Mängel einer angeblichen Primitivität zugute gehalten. Gewiß, die Genesis ist in vieler Beziehung schlicht und kunstlos, primitiv, aber es ist fraglich, ob das eine echte, ursprüngliche Primitivität ist. Es kann sich auch um das Unvermögen eines nicht sehr talentierten Dichters aus späterer Zeit handeln, und das ist sogar wahrscheinlicher. Zahlreiche Verse der Genesis sind nicht primitiv, in Unkenntnis etwa noch nicht bestehender Versregeln (was ohnehin unwahrscheinlich wäre) oder mit souveräner Hinwegsetzung über diese Regeln gebildet (was wir vor allem in den Zaubersprüchen finden), sondern sie sind schlecht. Der Dichter kennt die Regeln der Stabreimkunst, aber sie sind ihm nicht lebendiger Besitz, er füllt die Verse oft ganz schematisch. Es können hier nur einige besonders deutliche Beispiele herausgegriffen werden. Aufschlußreich ist dabei der Vergleich mit der guten Verskunst des *Beowulf*, des einzigen größeren Gedichts, für das ein höheres Alter, Entstehung vor der Wikingerzeit, anzunehmen, wir gute Gründe haben.

Das *Beowulf*-Gedicht kann man fortlaufend lesen: auch wenn die Zeilen im Druck nicht abgesetzt sind, ergeben sich die Verse meist ganz von selbst aus dem natürlichen Tonfall der Worte. Bei der Genesis muß man dagegen oft genau auf das Versschema achten, um die einzelnen Verse richtig abgrenzen zu können. Man könnte den *Beowulf* mit einem fertigen Gewebe vergleichen, in das das Muster fest eingewebt ist, so daß es der Aufspannung nicht mehr bedarf. Viele Stellen der Genesis wirken dagegen, als ob ein Faden in einem Rahmen

mit verschiedenen Haken hin- und hergespannt sei, so daß sich ein Muster ergibt, aber wenn man den Rahmen entfernt, so löst sich das Muster auf. Besonders deutlich ist das V. 2628f.: *þa se þeoden his þegnas sende, heht hie bringan to him selfum.* Diese Sätze sind, natürlich gelesen, Prosa; daran ändert auch die Alliteration nichts, die auch nur bei *þeoden – þegnas* auffällt (man denke an Ælfrics alliterierende Prosa!). Sie sollen aber so aufgeteilt und betont werden:

*Þa se þeoden his þegnas sende,
heht hie bringan to him selfum.*

Die Forderung, daß das Pronomen *his*, aus seiner natürlichen Betonungseinheit mit *þegnas* gelöst, zum ersten Halbvers gehören und einen Hauptton tragen soll, und daß *him* im Abvers der zweiten Langzeile den Hauptstab tragen soll, ist willkürlich und künstlich. Dieses Beispiel ist besonders deutlich, aber nicht vereinzelt. Vor allem die Losreißung des Possessivpronomens von seinem folgenden Substantiv und seine starke Betonung kommt mehrfach vor, vgl. die Verse 1183, 1207bf., 2649 und 2921bf. Auch im Beowulf kann das Possessivpronomen einen Hauptton, ja sogar einen Stab tragen, aber es gehört dann zu demselben Halbvers, ist also nicht von seinem Substantiv getrennt (es handelt sich immer um Abverse, z. B. 558b *þurh mine hand*), oder es ist von seinem Substantiv durch ein anderes Wort getrennt (z. B. 1180bf. *Ic minne can // glædne Hroþulf*), oder es folgt ihm nach (z. B. 418 *forþan hie mægenes cræft / minne cuþon*). Die Betonungseinheit ist dann entweder gewahrt oder schon durch die Wortstellung aufgehoben. Ihre künstliche Zerreißung allein durch das Versschema kommt nicht vor. Ganz ähnlich ist es, wenn in der Genesis auch vortonige Präpositionen künstlich abgetrennt und zu Tonträgern gemacht werden: V. 1032f. *ademest me fram dugode / and adripest from // earde minum.* Im Beowulf gibt es wohl Fälle wie V. 909 *se þe him bealwa to / bote gelyfde* (*to* gehört zu *him*) u. a., nicht aber, daß einer haupttonig gebrauchten Präposition das dazugehörige Wort im nächsten Halbvers unmittelbar folgt. Angesichts solcher Verse kann man fragen, ob der Genesis-Dichter nicht auch andere Verse für ausreichend gefüllt gehalten hat, indem er einen Neben- oder

sogar Hauptton auf Silben gelegt hat, denen er sonst nicht zukommt, z. B. V. 1528b *Mónn wæs to gódes* oder V. 1818a *dríhtnè gecóren* (vgl. auch 2099a, 2120a, 2596a, 2781a). Auch hier wären die Worte künstlich in das Versschema eingespannt, und die Änderungsvorschläge für diese Verse wären hinfällig.

Es kommen in der Genesis auch noch zahlreiche andere Verstöße gegen die Regeln der alten guten Kunst vor, sowohl in der Wortstellung wie in der Metrik. Da ist die falsche Stellung von Satzpartikeln, d. h. von im Vers unbetont gebrauchten Wörtern, die zum ganzen Satz, nicht zu einem Satzteil gehören, und die nach der von Hans Kuhn gefundenen Regel (die im Beowulf ebenso wie in einem großen Teil der nordischen Dichtung strikt innegehalten wird) in die erste Senkung des Satzes gehören¹). In einigen Fällen könnte es sich um Verderbnis der Überlieferung handeln, in anderen aber schwerlich, z. B. V. 1644 *On þære mægðe / wæron men tile* (*wæron* müßte am Satzanfang stehen oder einen Ton tragen, was beides das Versschema hier nicht zuläßt), vgl. auch V. 2018, 2877f. u. a. m. Auch sonst finden sich Sätze mit einer Wortstellung, die sich in einem Stabreimgedicht merkwürdig ausnimmt, dazu auch prosaähnliche künstliche Satzperioden wie V. 2248–52, 1438–42, 1661–67 oder 2363–69. Ferner gibt es viele Verstöße gegen die Alliterationsregeln wie V. 1407 (*þa gemunde god / mereliðende*), wo das Verbum (*gemunde*) Stabträger ist, das Substantiv dagegen nicht, oder V. 918 (*Ða to Euan god / yrringa spræc*), wo *god* als selbständiges, volltoniges Substantiv an der Alliteration teilnehmen müßte. Von den Abversen mit dem Hauptstab auf der zweiten Hebung lassen sich nicht alle durch Änderung der überlieferten Wortfolge normalisieren, und es ist zweifelhaft, ob man überhaupt dazu berechtigt ist. Vielleicht hat man dem Dichter mit diesen und zahlreichen anderen Verbesserungsvorschlägen für schlechte Verse schon zu viel Ehre angetan, obwohl wirklich verderbte Stellen zweifellos darunter sind.

Nicht eine primitive Vorstufe, sondern eine Stufe des Verfalls der alten Kunst liegt hier offenbar vor. Seit wann sie

¹) H. Kuhn, "Zur Wortstellung und -betonung im Altgermanischen", *P. B. Beitr.* 57, 1933, S. 8.

in England möglich war, läßt sich nicht feststellen, aber es erscheint fraglich, ob ein Dichter vor der Zeit Ælfreds seinen Hörern oder Lesern so schlechte Verse anbieten konnte, wie sie die Genesis enthält. Das paßt eher ins 10. Jahrhundert (oder nicht lange davor) als ins 8. Jahrhundert. Diese Beobachtungen auf dem Gebiet der Verskunst lassen sich vielleicht auch vom Wortschatz her bestätigen, wo in einigen Fällen ebenfalls eine jüngere Schicht erkennbar sein könnte. Neu entwickelte Wörter (vor allem Komposita) und neue Ausdrücke, jüngere Bedeutungsentwicklungen usw. sind eher nachzuweisen als etwa auf eine ältere Periode beschränkte, später nicht mehr gebrauchte Wörter, da wir niemals die Sicherheit haben können, daß diese nicht von späteren Dichtern wieder aufgegriffen worden sind. Eindeutige Ergebnisse sind trotzdem kaum zu erwarten, denn abgesehen von der Möglichkeit späterer Interpolationen ist immer zu bedenken, daß nur ein Bruchteil der einmal vorhanden gewesenen Gedichte und ihres Wortschatzes überliefert ist. Man kann deshalb nur in Einzelfällen und mit Vorbehalten Vermutungen äußern, wo sich Besonderheiten des Wortschatzes an eindeutig jüngere Denkmäler anknüpfen lassen, oder wo der Verdacht nordischen Einflusses besteht, der sich schwerlich vor der Gründung des Danelags in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts ausgewirkt haben kann.

Da ist zunächst das Wort *ēðelstæf* als Bezeichnung für den Sohn, den Erben eines Geschlechts (V. 1118 und 2225), dessen Bildung durch an. *ættstafr* (*áttstafr*) beeinflusst sein könnte (vgl. dazu Verf., a. a. O., § 114). Die gemeinsame Heimat beider Wörter dürfte das Danelag gewesen sein, wo angelsächsische und nordische Kultur sich begegneten und intensiv beeinflussten. Da an. *ættstafr* nicht so isoliert dasteht wie ags. *ēðelstæf*, hat das nordische Wort vielleicht die Priorität. Die beiden ihrer Herkunft und auch ihrer Bedeutung nach etwas verschiedenen Wörter *ēðel* ('einem Geschlecht gehöriger Boden') und *ætt* ('Geschlecht') treffen sich in der Bedeutung 'zu einem Geschlecht gehörig' in dichterischen Komposita, wo die eigentliche Bedeutung von *ēðel* offenbar etwas verblaßt war (vgl. *ēðelland*, *ēðelmearc*, *-setl* *-stōw* usw.). Daß die beiden in Beziehung zueinander gesetzt wurden wird verständlich,

wenn man bedenkt, daß das Altenglische keine formale Entsprechung zu an. *ætt* hatte, den *æht* bedeutete ja 'Besitz'.

Bemerkenswert sind auch die Kriegerbezeichnungen *herewulfas* (V. 2015) und *hildewulfas* (V. 2051), die ähnlich sonst nur noch vorkommen in der *Exodus* (*heorowulfas*, V. 181) und im Gedicht auf die Schlacht bei Maldon (*wælwulfas*, V. 96). Das *Maldon*-Gedicht ist mit Sicherheit jung, die *Exodus* aber wahrscheinlich ebenfalls (vgl. unten S. 18 ff.). Hertha Marquardt¹⁾ hat schon darauf hingewiesen, daß diese Bildungen im Altenglischen einzigartig sind und auch im Altnordischen keine Parallele haben. Sie stellt sie – gewiß mit Recht – zu den Kenningar mit *freca* wie *hild(e)freca* (Beow. 2205, 2366), *wigfreca* (Beow. 1212, 2496), *guðfreca* (Jud. 224) usw., wie denn auch im Andreas sowohl *hildfrecan* (V. 126 u. 1070) und *guðfrecan* (V. 1333) als auch *wælwulfas* (V. 149) vorkommen, hier als Bezeichnungen für die menschenfressenden Mermidonen. Ae. *freca* bedeutet aber, wie sie auch betont, nicht ursprünglich 'Wolf' wie an. *freki*, sondern 'der Kühne, Held', so im Beowulf. Noch genauer ist die Übersetzung 'Kämpe', worauf Hans Kuhn in einem interessanten Aufsatz über die Geschichte dieser germanischen Einrichtung des stellvertretenden Kämpfers aufmerksam gemacht hat²⁾: Beow. 1563 wird der Held Beowulf *freca Scyldinga* genannt (er selbst ist Gaute), und die Verse 2493 ff. zeigen, daß der König einen solchen *freca* 'kaufen' konnte. Auch im Altnordischen ist diese Bedeutung des entsprechenden Wortes *freki* an einer Stelle noch zu erkennen, es ist aber zum Eigennamen umgedeutet, weil man die ursprüngliche Bedeutung später offenbar nicht mehr gekannt hat (*Hyndluljóð* Str. 18, vgl. Kuhn, a. a. O., S. 110). In England ist die spezielle Bedeutung ebenfalls verloren gegangen. *Freca* ist zu einer allgemeinen Kriegerbezeichnung geworden, scheint zum Heiti für 'Wolf' umgedeutet und deshalb durch *wulf* variiert worden zu sein, was im Beowulf offenbar noch nicht möglich war.

¹⁾ Hertha Marquardt, *Die altenglischen Kenningar*, Halle 1938, S. 243f.

²⁾ H. Kuhn, "Kappar og berserkir", *Skirnir*, Jahrg. CXXXIII, Reykjavík 1949, S. 98–113, vgl. dort S. 105.

Die Bildungen mit *-wulf* in der Genesis gehören dann jedenfalls einer jüngeren Entwicklungsschicht an, als sie im Beowulf vorliegt. Außerdem ist es nicht unwahrscheinlich, daß *freca* erst unter dem Einfluß von an. *freki* zum Wolf in Beziehung gesetzt worden ist, denn das lag sonst ja gar nicht nahe. Daß solche Umdeutungen des alten poetischen Wortschatzes unter nordischem Einfluß vorkamen, zeigt das Maldon-Gedicht (vgl. Verf., a.a.O., § 297 u. 298 zu den Wörtern *eorl* und *mæl*). Die nicht sehr zahlreichen Belege für an. *freki* 'Wolf' in der altnordischen Dichtung gehören wahrscheinlich zum größten Teil in den Einflußbereich des Westens, darunter schon der älteste datierbare Beleg in der für König Eirik Blutaxt in York gedichteten *Hofudlausn* des Egill Skallagrímsson (um 950, Str. 11, 5). Das Wort scheint im Kulturbereich des Danelags besonders lebenskräftig gewesen zu sein, ist vielleicht sogar dort erst entwickelt worden. Es kann also gut auf ae. *freca* eingewirkt haben. Nicht nur die Verteilung der Belege für die Kriegerbezeichnungen mit *-wulf*, sondern auch die Überlegungen über ihre Geschichte sprechen also für eine späte Schicht.

Das Wort *folcstede* bedeutet normalerweise 'Stätte des Volkes', d.h. 'fester Wohnplatz' (bewohntes Land, bewohnte Stadt oder Burg), z. B. Beow. 76 und auch Gen. 1933 und 2203. In der Kampfschilderung der Genesis hat es dagegen die Bedeutung 'Kampfplatz, Schlachtfeld': *Gewiton feorh heora fram þam folcstyde fleame nergan, secgum ofslegene* (V. 1999–2001). Nach Toller (An *A. S. Dictionary*, Supplement, S. 229) kommt diese Bedeutung sonst noch vor: Brun. 41, Jud. 320, Rätsel 5,11 und Beow. 1463. An den beiden letzten Stellen kann aber genauso gut die übliche Bedeutung 'Wohnstätte' vorliegen (der Verwundete, von dem im Rätsel vergleichsweise die Rede ist, wurde ja gewiß nicht auf dem Schlachtfeld liegen gelassen und dort ausgeheilt). Im *Brunanburh*-Gedicht und in der *Judith* ist dagegen eindeutig die Stätte des Kampfes zwischen zwei Heeren gemeint. Wieder befindet sich die Genesis also in der Gesellschaft zweier jüngerer Gedichte, denn auch die Judith wird von den meisten Forschern in eine verhältnismäßig späte Zeit gesetzt (9. oder 10. Jahrhundert). Da *folcstede* an den beiden anderen Stellen in der Genesis die

übliche Bedeutung 'Wohnstätte' hat, kann man vermuten, daß die schlecht damit zu vereinende Bedeutung 'Kampfstätte' in der ausführlichen Kampfschilderung einer Darstellung ähnlich der in dem Brunanburh-Gedicht oder der Judith zuzuschreiben ist. Außerdem könnte auch hier nordischer Einfluß an der Bedeutungsänderung von *folcstede* beteiligt gewesen sein, denn in der altnordischen Dichtung hat *fólk*- sehr häufig die Bedeutung 'Kampf', während es unter den zahlreichen altenglischen Komposita mit *folc*- sonst kein einziges Beispiel hierfür gibt.

Ähnlichkeiten mit einem nachweisbar jungen Gedicht wie dem auf die Schlacht bei Brunanburh besagen an sich noch nicht viel, wenn es sich um alte, traditionelle Vorstellungen und Prägungen handeln kann wie bei den Gemeinsamkeiten von Brunanburh mit dem Beowulf und anderen Gedichten¹⁾, aber wenn es sich um Dinge handelt, die eher den Eindruck von Neuentwicklungen machen, gewinnen sie an Gewicht. Man vergleiche da nun besonders die beiden folgenden Stellen:

Gen. 1989-91	<i>wælgara wrixl,</i> <i>hlud hildesweg.</i>	<i>Ðær wæs heard plega,</i> <i>wigcȳrm micel,</i>
Brun. 48-52	<i>þæt heo beaduweorca</i> <i>on campstede</i> <i>garmittinge,</i> <i>wæpengewrixles,</i> <i>wiþ Eadweardes</i>	<i>beteran wurdun</i> <i>cumbolgehnastes,</i> <i>gumena gemotes,</i> <i>þæs hi on wælfelda</i> <i>afaran plegodan.</i>

Eine dreifache Beziehung zwischen beiden Gedichten ist hier festzustellen.

1. Die auffällige Kampfkenning *wælgara wrixl* 'Wechsel der Walstattgere' (Gen. 1990) hat ihre nächste, ja ihre einzige Parallele in der Bildung *wæpengewrixl* 'Waffenwechsel', die außer Brun. 51 nur in Wulfstans *Sermo ad Anglos* (Ausgabe von Napier, S. 162) vorkommt, also wiederum in zwei späten Denkmälern. Sie gehörte schwerlich zum alten Bestand der Dichtersprache, sondern ist eher eine Neubildung,

¹⁾ Vgl. die Zusammenstellung bei A. Campbell, *The Battle of Brunanburh*, London 1938, S. 38ff.

deren Heimat vielleicht Nordengland war, worauf die Stelle bei Wulfstan von York und der verwandte Ausdruck *vápnnum skipta* 'die Waffen wechseln, kämpfen' in dem wahrscheinlich im Hinblick auf die Schlacht bei Clontarf (1014) im Westen entstandenen nordischen Gedicht *Darradarliód* schließen läßt (Str. 4, vgl. Verf., a. a. O., § 134).

2. Das Wort *plega* 'rasche Bewegung, Spiel (harmloses oder harmlos scheinendes)' erhält die Bedeutung 'Kampf' in der Dichtung durch den Zusatz einer Waffenbezeichnung, so daß sich eine Kenning ergibt: *æscplega*, *sweordplega* usw., also 'Speerbewegung oder -spiel' usw. (vgl. H. Marquardt, a. a. O., S. 132f. u. 209), oder es wird ein Wort für 'Kampf', 'Streit' hinzugesetzt, z. B. *gūðplega*, eigentlich also 'Kampfbewegung'. Allein für 'Kampf' wird *plega* nur hier in der Genesis gebraucht, nur ungenügend erläutert durch Hinzusetzung des Adjektivs *heard*, obwohl der Sinn nach dem Zusammenhang natürlich klar ist (vgl. Marquardt, a. a. O., S. 211). Dem steht im *Brunanburh-Gedicht* V. 52 der Gebrauch des Verbums *plegian* im Zusammenhang mit Kämpfen nahe, der ebenfalls einmalig ist, und bemerkenswert ist außerdem, daß an beiden Stellen die Kampfkenning mit *(ge)wrixl* in nächster Nähe steht. Zu *plega* und *plegian* ist übrigens auch der Ausdruck *handplega* zu stellen, der ebenfalls nicht als richtige Kampfkenning (oder -heiti) gelten kann: Gen. 2057 und Exod. 327, sonst wiederum nur Brun. 25 und in den *Chronik*-Handschriften C und D zum Jahre 1004 (Earle-Plummer I, S. 136, A. 1), dort vielleicht aus einem Zeitgedicht stammend (vgl. Verf., a. a. O., § 304). Es scheint in diesen Fällen eine jüngere Entwicklungsschicht vorzuliegen, in der der überlieferte Wortschatz etwas mechanisch abgewandelt und unpräzise gehandhabt wird.

3. Dazu kommt noch eine stilistische Gemeinsamkeit der beiden zitierten Stellen, nämlich die auffällige Häufung von Kampfkenningar (in der Genesis vier, in Brunanburh sogar fünf), die über die übliche einfache Variierung durch einen Parallelausdruck weit hinausgeht und sonst wohl nur mit der Häufung der Seekenningar (vier) in dem ebenfalls jungen *Chronikstück von Eadgars Tod* (975) verglichen werden kann (V. 25–28, Earle-Plummer I, S. 120, ASPRec. VI, S. 23).

Wie sind diese Gemeinsamkeiten zwischen Genesis und dem Brunanburh-Gedicht zu erklären? Der Verfasser der Genesis kann hier zweifellos nicht das Urheberrecht beanspruchen. Die Verse stehen in der Schilderung des Kampfes Abrahams und seiner Leute gegen die Leute aus dem Norden (die *norðmenn*), und es ist längst erkannt, daß diese deshalb ausführlicher und lebendiger ausgefallen ist, weil der Verfasser hier bei der Behandlung von Themen, die der heimischen Dichtung vertraut waren, deren Wortschatz und Stil besonders reichlich verwenden konnte. Bestandteile weltlicher Dichtung waren es offenbar, weltlicher Dichtung, zu der das Brunanburh-Gedicht gehört. Die Annahme, daß der Genesis-Dichter gerade dieses benutzt hätte, ist nicht unmöglich, aber auch nicht notwendig. Da es sich jedoch bei den herausgestellten Beziehungen zwischen beiden Gedichten um Eigentümlichkeiten handelt, deren Zusammentreffen recht zufällig erscheint, ist es wohl nicht ratsam, ihre Entstehungszeit (was die Genesis betrifft, jedenfalls des in Frage stehenden Stückes) zu weit auseinanderzurücken, wie ja die Gemeinsamkeiten auch einzeln genommen in eine jüngere Schicht zu gehören scheinen. Die Ausgestaltung der Kampfschilderung in der Genesis (V. 1960–2161) scheint auch im ganzen eher von der Zeit- und Preisdichtung nach Art des Brunanburh-Gedichtes ausgegangen zu sein als von der Heldendichtung, und diese Gattung war innerhalb der so stark traditionsgebundenen altenglischen Dichtung sicher am ehesten Veränderungen und Neuentwicklungen ausgesetzt.

Die jüngeren Besonderheiten der Genesis finden sich zum größten Teil in dem umfangreichen Stück hinter dem Einschub der aus dem Altsächsischen übersetzten sogenannten jüngeren Genesis (Gen. III), das auch Sievers als jung betrachtete. Was es enthält, wird wohl zur gleichen Zeit und am gleichen Ort entstanden sein, da die Verarbeitung des Bibeltextes in einheitlicher Weise erfolgt zu sein scheint. Es besteht auch keine Veranlassung, etwa die Kampfschilderung herauszulösen. Was sie an Besonderheiten bietet (z.B. *folcstede* 'Kampfstätte') kann der Benutzung von Zeitgedichten durch denselben Verfasser zuzuschreiben sein. Die Möglichkeit, daß es sich um eine Gemeinschaftsarbeit mehrerer gleichgesinnter

und nach der gleichen Methode arbeitender Verfasser, etwa Klosterbrüder, handelt, wie Sievers meinte, läßt sich weder abweisen noch beweisen, spielt aber, da wir von dem oder den Verfassern ohnehin nichts wissen, kaum eine Rolle.

Wie steht es aber mit dem Anfangsstück vor Genesis B (also Gen. I)? Ist dieses älter und stammt es von einem anderen Verfasser (oder mehreren anderen) als Gen. III? Das wird sich kaum eindeutig klären lassen, doch ist auch hier jüngere Entstehung, ja sogar Herkunft von demselben Verfasser nicht ganz ausgeschlossen. Es kommen nicht so schlechte Verse vor wie im späteren Teil, aber das Anfangsstück ist auch viel kürzer, und außerdem könnte sich der Verfasser – wenn es derselbe wie in Gen. III sein sollte – am Anfang noch mehr Mühe gegeben haben als später. Einwandfrei sind die Verse aber auch hier nicht. Die künstliche Abtrennung des Possesivpronomens von der folgenden Nominalgruppe und sein Einbau in das Schema des vorhergehenden Verses kommt V. 166f. vor, und V. 140f. ist das Satzpartikelgesetz verletzt (vgl. o. S. 9 u. 10). Ob diese Verse in interpolierte Stellen gehören, ist unsicher. Zu den Ergebnissen Sievers' stimmen sie jedenfalls nicht, der beide dem alten Kenter zuschreibt (a. a. O., S. 82 u. 80).

Die vorangegangene Untersuchung dürfte jedenfalls nicht nur gezeigt haben, daß beide Teile von Genesis A jünger sein können, als man bisher meist angenommen hat, sondern auch verschiedene Gründe erbracht haben, die es sehr wahrscheinlich machen, daß zumindest Gen. 852–2936 im wesentlichen tatsächlich viel später entstanden ist, schwerlich vor der Wikingerzeit. Genauere Zeitangaben lassen sich natürlich nicht machen, aber wenn wirklich nordischer Einfluß beteiligt ist, wie es an verschiedenen Stellen der Fall zu sein scheint, dann kann dieser Teil schwerlich vor 870 gedichtet sein, wahrscheinlich aber erst nach 900, als sich die Verhältnisse in den Gebieten mit nordischen Siedlern normalisierten, als die heimischen Elemente im Zusammenhang mit dem wachsenden politischen Einfluß der westsächsischen Könige von Süden und Westen her dort wieder stärker zur Geltung kamen, wobei aber auch – zunächst vereinzelt und meistens wohl un bemerkt – nordische Einflüsse in die angelsächsische Kultur ein-

zudringen begannen. Wegen der Beziehungen zum Brunanburh-Gedicht und möglicherweise auch wegen der frühwestsächsischen *ie*-Formen (vgl. o. S. 3) denkt man vielleicht am ehesten an die erste Hälfte des 10. Jahrhunderts, doch ist das nur eine Vermutung, die die Zeit nach 950 nicht ausschließen kann.

2. Die Exodus und die Kultur des Danelags.

Ebenso wie bei den meisten altenglischen Gedichten besteht auch bei der *Exodus* große Unklarheit über Alter und Herkunft. Der für die Entstehung in Frage kommende Zeitraum ist sogar noch größer, als man bisher angenommen hat, denn vieles, was in der vorhergehenden Untersuchung der Genesis über chronologische Fragen gesagt worden ist, gilt auch für die Exodus, die ihr im *Junius-Manuskript* folgt: Auch hier besteht keine Berechtigung, von vornherein nur eine Entstehungszeit vor der Wikingerzeit für möglich zu halten, wie es bisher meistens geschehen ist. Auch Irving, der neueste Herausgeber des Gedichts¹⁾, bleibt bei der traditionellen Datierung, obwohl er sehr vorsichtig ist und sich darüber im klaren ist, daß es sichere Anhaltspunkte nicht gibt. So wenig die Exodus sonst mit der ganz andersartigen Genesis gemein hat, könnte auch sie theoretisch erst kurz vor der Zusammenstellung des Junius-Manuskriptes entstanden sein, auch dann, wenn sie eine Abschrift zweiter oder dritter Hand sein sollte. Behaupten läßt sich das natürlich nicht, es können auch mehr und längere Zeiträume dazwischen liegen. Die metrische Form der Exodus ist zwar entschieden besser als die der Genesis und zeigt nicht solche Verfallserscheinungen wie diese, so daß sie älter sein könnte, aber es wurde oben (S. 7f.) schon darauf hingewiesen, daß Beherrschung der alten metrischen Form nicht unbedingt auf hohes Alter zu deuten braucht. Auch die Sprachformen liefern keine sicheren Anhaltspunkte für frühe oder späte Entstehungszeit. Zwei Wörter, die die Exodus mit der Genesis und sicher späten Gedichten teilt,

¹⁾ E. B. Irving, *The Old English Exodus*, New Haven 1953, S. 23ff.

könnten auf eine späte Zeit weisen, aber nur dann, wenn noch andere Indizien hinzukommen: *heorowulfas* 'Krieger' (V. 181, vgl. o. S. 12f.) und *handplega* 'Kampf' (V. 327, vgl. o. S. 15). Es soll nun versucht werden, weitere Anhaltspunkte zu finden,

In der Exodus sind es vor allem einige stilistische Erscheinungen, die eine Rolle spielen. Ihr Stil weicht in verschiedenen Punkten von dem der übrigen altenglischen Dichtung in auffälliger Weise ab, worauf vor allem Schücking nachdrücklich hingewiesen hat¹⁾. Er ist dabei gewiß manchmal zu weit gegangen (vor allem in den *Untersuchungen*), so daß die Kritik Imelmanns²⁾ in einigen Punkten berechtigt ist, aber dieser ist andererseits der Gefahr nicht entgangen, durch die Heranziehung von Parallelen aus der Bibel, der lateinischen Literatur und uns heute geläufiger Vorstellungen die stilistische Eigenart der Exodus zu verschleiern, die doch einmal da ist³⁾. Das Gedicht steht freilich durchaus in der Tradition der altenglischen Stabreimdichtung, nicht nur durch seine äußere Form, das alliterierende Langzeilenmaß, sondern auch durch die Verwendung zahlreicher traditioneller Wortprägungen und Formeln, zu denen auch die Beziehungen zum *Beowulf* zu rechnen sind (vgl. Irving, a. a. O., S. 26f.). Gerade darum aber sind die Abweichungen von dieser Tradition auffällig.

Besonders fallen einige Bezeichnungen für die dem Volke Israel bei Tage voranziehende Wolkensäule auf, die vom Dichter zugleich als Wolkendecke dargestellt ist, mit der Gott den Himmel überzogen hat, um sein Volk vor der heißen Sonne zu schützen (wovon nichts in der Bibel steht). Während *beam* als Bezeichnung der Wolkensäule (und auch der Feuersäule bei Nacht) noch einigermaßen paßt, ist es merkwürdig, wenn der Dichter die schützende Wolkendecke auch *bælc* nennt (V. 73) was ein ἄπαξ λεγόμενον ist, das nur mit an. *bálkr* 'hölzerne Scheidewand' direkt zu vergleichen ist und wohl auch

¹⁾ L. L. Schücking, *Untersuchungen zur Bedeutungslehre der angelsächsischen Dichtersprache*, Heidelberg 1915, S. 12–18, und in: H. Hecht und L. L. Schücking, *Die englische Literatur im Mittelalter*, Potsdam 1930, S. 17.

²⁾ R. Imelmann, *Forschungen zur altenglischen Poesie*, Berlin 1920, S. 382–408.

³⁾ Vgl. W. F. Schirmer, *Geschichte der englischen und amerikanischen Literatur I*, Tübingen 1954, S. 27, Fr. Klaeber, *Arch.* 183, 1943, S. 81, Irving, a. a. O., S. 32.

eine ähnliche Bedeutung hatte. Im nächsten Vers (74) nennt er die Wolkendecke *halig net* 'heiliges Netz' (wohl im Hinblick auf etwas dichter Geknüpftes oder Geflochtenes als ein Fischernetz), später einmal auch *fana* 'Fahne' im Zusammenhang mit dem marschbereiten Heer (V. 248).

Am eigenartigsten ist aber die Benennung der Wolken als Segel und Zelt (*feldhus*), die noch erweitert wird durch die Erwähnung der (nicht sichtbaren) Rahe und Taue:

<i>sunnan siðfæt</i>	<i>hæfde witig god</i>	
<i>swa þa mæstrapas</i>	<i>segle ofertolden,</i>	
<i>ne ða seglrode</i>	<i>men ne cuðon,</i>	
<i>eorðbuende</i>	<i>geseon meahton,</i>	
<i>hu afæstnod wæs</i>	<i>ealle cræfte,</i>	
	<i>feldhusa mæst.</i>	(V. 80–85)
	<i>Þa wæs þridda wic</i>	
<i>folce to frofre.</i>	<i>Fyrd eall geseah</i>	
<i>hu þær hlifedon</i>	<i>halige seglas,</i>	
<i>lyftwundor leaht.</i>		(V. 87–90)

In dem Bild vom Segel und vom Zelt im ersten Zitat ist anscheinend zweierlei vermischt, aber vielleicht scheint uns das nur so. Man könnte sich vorstellen, daß der Dichter ein Schiffszelt im Auge gehabt hat, das zum Übernachten auf dem im Hafen oder in einer stillen Bucht vor Anker liegenden Schiff (neben anderen Zelten an Land) aufgeschlagen wurde, wozu möglicherweise auch die Segel benutzt wurden, doch sind wir über die Gepflogenheiten beim Zelten in solch alter Zeit nicht unterrichtet, so daß sich nichts Sicheres sagen läßt.

Dieses Bild aus dem Seewesen wird gegeben anlässlich der Lagerung des Volkes bei Æthanesburh (V. 66), dem dritten Lagerplatz (*þridda wic* V. 87), so, als ob es sich um Seeleute handelte, die an einer geschützten Stelle der Küste vor Anker gegangen sind, um zu übernachten. Dementsprechend heißt es dann auch weiter, als die Israeliten am nächsten Morgen wieder aufbrechen:

	<i>Forð gesawon</i>	
<i>lifes latþeow</i>	<i>lifweg metan;</i>	
<i>segl siðe weold,</i>	<i>sæmen æfter</i>	
<i>foron flodwege</i>		(V. 103–106)

Es geht hier also so weit, daß nicht nur von Seeleuten gesprochen wird, sondern auch – völlig unpassend, da es sich ja

um einen Wüstenzug handelt – vom 'Flutweg', vom Weg über die Flut! Als die Israeliten das nächste Mal lagern, stellt der Dichter sie wiederum als zeltende Seeleute dar, wobei er diesmal wirkliche Zelte erwähnt:

<i>Bræddon æfter beorgum,</i>	<i>siððan byme sang,</i>	
<i>flotan feldhusum.</i>	<i>Ða wæs feorðe wic,</i>	
<i>randwigena ræst</i>	<i>be þan readan sæ.</i>	(V. 132–134)

Ähnlich auch beim Aufbruch zum Marsch durch das Rote Meer (V. 222f.). Schließlich wird auch der Sohn Rubens *flota* genannt und seine Leute, die der Abteilung Judas' folgen, sogar 'Seewikinger', als sie über die 'salzige Marsch' des Roten Meeres ziehen (*sealt mersc* bedeutet normalerweise 'das vom salzigen Meerwasser durchfeuchtete niedrige Uferland'):

<i>Æfter þære fyrde</i>	<i>flota modgade,</i>	
<i>Rubenes sunu,</i>	<i>randas bæron</i>	
<i>sæwicingas</i>	<i>ofer sealtne mersc.</i>	(V. 331–333)

Diese Stellen sind sehr merkwürdig. Es wäre noch eher zu verstehen, wenn der Dichter darauf verfallen wäre, die Israeliten beim Zug durch das Meer als Seefahrer und -krieger zu bezeichnen, obwohl auch das gekünstelt genug wäre, da sie ja trockenen Fußes hindurchmarschieren, aber die Seemeta-
phorik bezieht sich auf den vorhergehenden Wüstenzug. Der Ausgangspunkt für die Phantasie des Dichters scheint nicht das Meer, das Rote Meer, zu sein, sondern die am Anfang stehende Vorstellung von der Wolkendecke als Segel (und Zelt), die er dann an einigen späteren Stellen weiter ausgeführt hat bis hin zur 'salzigen Marsch' des Roten Meeres, dann aber bei dem weiteren Marsch durch das Meer nicht mehr benutzt hat. Nur V. 479 ist noch einmal von *sæmen* die Rede, aber da sind die im Wasser schwimmenden und untergehenden Ägypter gemeint. So scheint die 'salzige Marsch' eher noch in das vorhergehende Bild einbezogen zu sein, so, als ob die sogenannten Seekrieger von der Ebene des Bildes her gesehen nicht vom Land aus ins Meer steigen, sondern umgekehrt nach einer Seefahrt gelandet sind, durch das Wasser ans Ufer waten (so daß vielleicht auch die Verse 311 *wod on wægstream* und 319 *þa hie on sund stigon*, die sich auf die erste Abteilung unter

Judas beziehen, mit hinzuzunehmen wären) und über die sumpfige Uferstrecke 'die Schilde tragen', um in ein Land einzufallen. Vielleicht ist von da aus auch der eigentümliche Zug zu verstehen, den man bisher nicht hat erklären können, daß nach V. 326–330 an der Spitze gekämpft wird, obwohl nach der Bibel weit und breit noch kein Feind zu sehen ist, schon gar nicht vom Meer her. Auf diese Stelle folgen die zitierten Verse von den *sæwicingas*. Vom Bilde der Seekrieger her, die beim Landgang auf Widerstand stoßen, wäre dieser Zug gut zu verstehen.

Jedenfalls ist es klar, daß die wirkliche Erzählung des Gedichts an einigen Stellen von einer zweiten, bildlichen Ebene überlagert ist. Die Aussage erfolgt dann auf beiden Ebenen zugleich, so daß man (mit einem Vergleich aus der Musik) von zwei kontrapunktisch zusammenklingenden selbständigen Melodien (*cantus firmus* und *discantus*) sprechen könnte, wobei der Dichter an den betreffenden Stellen noch mehr fertig bringt als die Musik, nämlich beide Melodien in einem Munde zu vereinigen (womit sich natürlich zeigt, daß der Vergleich hinkt), ein Bild zu geben und zugleich die wirkliche Erzählung weiterzuführen (besonders deutlich V. 105f.). Mit der 'salzigen Marsch' trifft das Bild auf die Wirklichkeit, aber sozusagen von hinten her, die wirklichen Verhältnisse umkehrend. Man kann nicht sagen, daß diese Art der Metaphorik dazu dient, den Bericht anschaulicher zu machen oder um wesentliche äußere oder innere Gesichtspunkte zu bereichern. Irving versucht sie zwar als Allegorie auf das Leben (vor allem das religiöse) zu deuten, wofür die Etymologie des Hieronymus für den Namen Etham (*Æthanesburh*) *consummatus sive suscipiens navigationem* einen gewissen Anhaltspunkt geben könnte (a. a. O., S. 31 u. 74), aber das müßte doch irgendwo wenigstens angedeutet sein, um verstanden werden zu können. Der Ausgangspunkt für die Phantasie des Dichters scheinen, wie gesagt, eher die Metaphern für die schützende Wolkendecke zu sein: *bælc, net* und dann eben *segl*. Das ganze wirkt wie ein präziöses Spiel der dichterischen Phantasie.

Wie kommt der Dichter zu solcher Preziosität? Wo gibt es dazu Parallelen? In der altenglischen Stabreimdichtung zweifellos nicht, aber auch die lateinische Dichtung kann hier-

für wohl kaum herangezogen werden. Eine Quelle speziell für die Seefahrtsmetaphorik ist ohnehin nicht zu finden¹⁾. Schücking stellt auf der Suche nach einer Erklärung für die Art des Exodus-Dichters die Frage, ob sie als Nachahmung „der schwülstigen und gespreizten Sprache eines Sedulius u. A.“ aufzufassen sei, räumt aber zugleich ein, daß es eine sehr selbständige sein müßte (Hecht u. Schücking, a. a. O., S. 17). Ähnliches gilt für die Dichtung von der Art Aldhelms, an die andere gedacht haben. Wirkliche Anhaltspunkte dafür gibt es bisher offenbar nicht (vgl. Irving, a. a. O., S. 34).

Zur Erklärung der Rätsel, die die Exodus aufgibt, darf man sich vielleicht auch nach einer ganz anderen Seite hin umsehen, von wo man zunächst am allerwenigsten eine Beeinflussung erwartet, nämlich bei den nordischen Skalden. In der Tat lassen sich verwandte Züge zwischen der Exodus und der skaldischen Dichtung aufweisen, zwar nicht in der äußeren Form, die bei den Skalden (vor allem in ihrem Hauptversmaß, dem Dróttkvætt) besonders streng geregelt und schwierig ist und an die man bei skaldischer Dichtung im allgemeinen zuerst zu denken pflegt, auch nicht im Gebrauch verwickelter, mehrgliedriger Kenningar. Mit den Kenningar und der darin zum Ausdruck kommenden Haltung des Dichters dem zu Schildernden gegenüber hängt es aber zusammen.

Das stark abgeleitete Verhältnis des skaldischen Stils zur Wirklichkeit, wie es vor allem in den Kenningar vielfältig zum Ausdruck kommt, ist ja ein besonders hervortretender Zug dieser Dichtung. Es zeigt sich nicht nur in der Rätsel- und Wissenskenning, sondern auch in der metaphorischen Kenning, wenn es sich, wie so oft, um eine „Metapher mit Ablenkung“ (Andreas Heusler) handelt. Wegen irgendeiner äußerlichen, fernliegenden Ähnlichkeit, die oft erst durch Nachdenken herausgefunden werden kann, wird ein Wort aus einer ganz anderen Sphäre herangezogen, das dann durch eine verdeutlichende Bestimmung aus dem Bereich des wirklich Gemeinten auf dieses hin „abgelenkt“ wird. Da ist das Silber ‘der Schnee des Schmelztiegels’ (wegen der weißlichen Färbung), der

¹⁾ Vgl. S. Moore, “On the Sources of the Old English Exodus”, *Modern Philology* IX, 1911-12, S. 86 u. 106.

Stein 'das Herz oder die Niere des Meeres', die Klauen des Adlers 'die Dornen der Fußsohle', der Himmel 'das Handbecken der Winde', um nur ein paar Beispiele zu nennen.

Bei den Skalden haben solche Kenningar im allgemeinen die Funktion, ein Wort der Prosasprache zu ersetzen, und ihre Preziosität erklärt sich vielfach aus dem Bedürfnis, ja der Notwendigkeit, die üblichen Kenningtypen immer wieder abzuwandeln und Neues zu bringen, aber andererseits steht auch eine eigene und eigentümliche Art der dichterischen Gestaltung, des dichterischen Erlebens dahinter. Kann diese skaldische Art den Dichter der Exodus beeinflusst haben? *Bælc* 'Scheidewand', *net* 'Netz', *segl* 'Segel' und *feldhus* 'Feldhaus, Zelt' sind allerdings keine Kenningar für 'Wolken', aber wie sie hier als das Fernliegende, nur sehr bedingt Passende herangezogen sind, das erinnert doch an die Metaphorik der Kenning, der skaldischen, nicht der altenglischen, deren Grundwort nie so weit hergeholt ist (vgl. H. Marquardt, a.a.O., S. 122, 309ff. u. 314). Wenn da wirklich eine Beziehung besteht (wofür natürlich erst noch weitere Gründe beigebracht werden müssen), dann kann man die Ausdrücke der Exodus leicht als 'Halbkenningar' auffassen, denen die Bestimmung fehlt und fehlen kann, weil sie im breiten Stil der Exodus nicht notwendig war, wo ohne weiteres klar ist, was mit *segl*, *net* usw. an diesen Stellen gemeint ist. Man könnte hier unschwer richtige Kenningar bilden, etwa: *lyfte bælc*, *sunnan net*, *heofones segl* oder so ähnlich. Kenningar für 'Wolken' liegen nicht im Bereich der skaldischen Umschreibungstechnik, soweit wir sie kennen, aber umgekehrt zeigen die Schildkenningar mit dem Grundwort *ský* (z. B. *oddský* 'Pfeilwolke') doch wohl, daß auch die Skalden mit dem Begriff 'Wolke' die Vorstellung des Bedeckens, Verhüllens verbanden¹⁾. In diesem Zusammenhang ist es dann immerhin erwähnenswert, daß die nordischen Entsprechungen zu den vier Metaphern für die Wolken in der Exodus sämtlich als Grundwörter von Schildkenningar bezeugt sind, z. B. *vígbálkr*, *oddnet*, *rógsegl*, *vígtíald* u. a. Es kann dann auch Strophe 9 der *Darradarliód* herangezogen werden,

¹⁾ Vgl. R. Meissner, *Die Kenningar der Skalden*, Bonn u. Leipzig 1921, S. 168.

eines Gedichtes, das offenbar aus der nordisch-angelsächsisch-irischen Mischkultur stammt (vgl. zuletzt Verf., a.a.O., § 131 ff.), denn da ist von einer blutigen Wolke die Rede, die über den Himmel zieht, was offenbar bewußt doppeldeutig gehalten ist: Scheinbar ist eine wirkliche Wolke am Himmel gemeint, aber zugleich klingen gewiß die skaldischen Grundwörter *ský* und *himinn* für 'Schild' an¹). Die Assoziation zwischen 'Wolke' und 'Schild' war also geläufig, auch im Bereich der nordischen Siedlungen im Westen, und dies könnte, vorausgesetzt, daß ein Zusammenhang zwischen skaldischer oder skaldisch beeinflusster nordischer Dichtung und der Exodus besteht, auch für die Bildung der Wolkenmetaphern der Exodus von Bedeutung gewesen sein.

Anderes kommt hinzu, was ebenfalls für die Annahme skaldischer Einflüsse auf die Exodus spricht. Am wichtigsten ist die oben (S. 20 ff.) besprochene merkwürdige Seefahrtsmetaphorik anläßlich des Berichts vom Wüstenzug der Israeliten, die anscheinend an die Vorstellung der Wolken als Segel (und Zelt) anknüpft, aber weitergreift und die Ebene der wirklichen Erzählung wie eine zweite, künstliche Ebene überlagert. Ein solches Sprechen auf zwei Ebenen zugleich, die oftmals recht wenig miteinander zu tun haben, ja sogar in Widerspruch zueinander stehen können, ist nämlich ein ausgesprochen skaldischer Zug. Die künstliche Bildebene kommt bei den Skalden dadurch zustande, daß eine Metapher (meist ist es das Grundwort einer Kenning) „weitergreift“, d.h. daß andere Satzteile (Verben, Attribute usw.) nicht zum tatsächlichen Zusammenhang sondern zum Bild passend gewählt sind, daß auch die Grundwörter mehrerer Kenningar sich zusammenschließen, so daß ein größerer Bildzusammenhang entsteht, der aber unlöslich mit der zugleich erfolgenden tatsächlichen Aussage verbunden bleibt, auch wenn er etwas ganz anderes aussagt (vgl. Meissner, a.a.O., S. 64 u. 66 ff., Mohr, a.a.O., S. 22). Ansätze dazu lassen sich bereits bei dem am Anfang der Überlieferung stehenden Skalden Bragi Boddason (um 850) mehrfach feststellen. Zum Beispiel nennt er gleich am Anfang seiner *Ragnarsdrápa* den Schild *þrúðar þjófs ilia blað* 'Blatt der

¹) Vgl. Wolfgang Mohr, *Kenningstudien*, Stuttgart 1933, S. 56.

Fußsohlen des Diebes der Þrúðr', d. i. des Riesen Hrungrir (weil dieser sich nach dem Mythos vor dem Kampf mit Þórr auf seinen Schild gestellt hatte) und bezeichnet dieses 'Blatt' als *hreingróit steini* 'rein bewachsen mit Farbe' (d. h. bemalt). Auch im *Ynglingatal* von Þjóðólfr ór Hvini (um 900) findet man solches Weitergreifen (vgl. Mohr, a. a. O., S. 95 f.), etwa wenn er von einem Gehängten sagt, daß er das Pferd des Mannes der Signý (d. h. den Galgen, an dem der Sagenheld Hagbardr gehängt wurde) zähmen sollte (Str. 10, 9–12). Beispiele findet man dann eigentlich bei jedem guten Dichter, darunter auch bei Egill Skallagrímsson, der diese Kunst der doppelten Aussage auch in England ausgeübt hat: In einer Strophe, die er vor König Ædelstan gesprochen haben soll, als dieser ihm nach der Schlacht (wahrscheinlich der bei Brunanburh 937) einen goldenen Ring auf den Arm gehängt hat, konstatiert er dies und gibt zugleich das Bild vom Galgen, an dem die Schlinge hängt und den der Rabe (hier aber stattdessen, zum Arm passend, der Habicht) betritt (*Lausavísa* 12, Skj. A I, 51).

Auch in der um 948 vor König Eirík Blutaxt in York vorgetragenen *Höfudlausn* kommen solche Stellen vor, und in einer danach, ebenfalls noch in York vor Eirík gesprochenen Strophe benutzt Egill sogar ein offenbar aus altenglischer Dichtung entlehntes Bild, um die wirkliche Aussage zu überlagern:

<i>arfstóli kná ek Ála</i>	<i>áttgöfguðum hattar</i>
.	<i>ráða nú sem áðan</i>

(*Lausavísa* 26 b)

Nachdem der König ihm das Leben geschenkt hat, spricht er da von seinem Kopf wie von dem Erbsitz (nämlich des Helmes) eines angesehenen Geschlechts, über den er weiterhin verfügen könne (über *arfstóll* als Wiedergabe von ae. *yrfstól* vgl. Verf., a. a. O., § 14).

Schließlich sei noch eine Stelle aus den *Hákonarmál* des Eyvindr skáldaspillir (um 960) angeführt, die zwar nicht im Westen entstanden, aber deshalb interessant sind, weil da ein ähnliches Zusammentreffen der beiden Bedeutungsebenen vorkommt wie in der Exodus:

<i>svarraði sárgymir</i>	<i>á sverða nesi,</i>	
<i>fell flóð fleina</i>	<i>í fígru Stordar.</i>	(Str. 7 b)

‘Das Wundenmeer (= Blut) rauschte an der Landzunge der Schwerter (= Schild? Schwertschärpe? das Bild hat hier offenbar den Vorrang auf Kosten der Deutlichkeit des Ausdrucks), die Flut der Speere (wohl das Blut, nicht die Speere selbst) fiel auf den Strand von Stord’. In der ersten Zeile bezieht sich das Bild vom Meer, das an die Landzunge rauscht, auf Blut und Waffen, ist also ganz metaphorisch. In der zweiten Zeile wird es ergänzt durch das Bild von der steigenden Flut, die den Ebbestrand überspült (*falla* ‘fallen’ wird auch vom Steigen der Flut gebraucht). Auch da ist die Flut metaphorisch gebraucht für ‘Blut’, aber der Strand, auf den dieses fällt, ist nun der wirkliche Strand der norwegischen Insel Stordøy), auf der die Schlacht stattfand. Das Bild vom Meer, das von außen her an den Strand flutet, mündet also in eigenartiger Weise in die wirkliche Aussage ein, die vom Blut der Kämpfenden spricht, das auf den Strand fällt (die Doppeldeutigkeit von *falla* läßt sich in der Übersetzung am ehesten durch ‘überströmen’, so Felix Genzmer, wiedergeben). Ganz ähnlich ist ja das Verhältnis von Bild und Wirklichkeit in der Exodus, wenn die ‘Seewikinger’ nach ihrer imaginären ‘Seefahrt’ durch die Wüste wirklich über die ‘salzige Marsch’ des Roten Meeres ziehen. Auch hier treffen die beiden Ebenen der Aussage von verschiedenen Richtungen her zusammen. Wo gibt es sonst eine solche eigenartige Kunst? Die Wahrscheinlichkeit ist groß, daß hier ein Zusammenhang besteht, natürlich nicht direkt zu den Hákonarmál, aber zu ähnlichen skaldischen Künsten, die es durchaus auch auf englischem Boden gegeben haben kann.

Die Bilder aus der Seefahrt, die der Exodus-Dichter heranzieht (eine Schiffsmannschaft, am Tage auf der Fahrt unter dem geschwellten Segel ihres Schiffes, bei Nacht in Zelten auf dem Schiff oder an Land, Seekrieger beim Landgang) sind auch deshalb bemerkenswert, weil man sonst aus den Quellen nicht den Eindruck hat, daß die Angelsachsen viel von der Seefahrt gehalten hätten. Sie wird wohl erwähnt und beschrieben, wenn der Stoff es verlangt, aber nur kurz, wie im Beowulf (V. 215–28 u. 1903–13), und wenn etwas ausführlicher, als die Quelle verlangt, so doch ziemlich formelhaft und aus der Perspektive des Landbewohners gesehen, wie bei Cynewulf

(*Elene* V. 237–50, vgl. Sisam, a.a.O., S. 15). In *Gnom. Ex.* 94ff. (ASPreC. III, 160) ist es ein friesischer Seemann, von dem die Rede ist. Das Gedicht *Seefahrer* handelt allerdings ausführlich genug von Seefahrt (ASPreC. III, 143ff.), ist aber eine einzige Klage über ihre Gefahren und Unbilden, und ähnliches ergibt sich, wie Hertha Marquardt beobachtet hat, aus den altenglischen Kenningar für 'Meer', die zwar seine unruhige Bewegtheit beschreiben oder es zu Wassertieren in Beziehung setzen, niemals aber zu Menschen oder zur Schifffahrt, so daß man leicht den Eindruck hat, „daß die Angelsachsen das Meer tatsächlich als das Reich der Wassertiere, nicht als Lebensraum des Menschen auffaßten“ (a.a.O., S. 123). Hier in der *Exodus* dürfte es anders sein, denn wie käme der Dichter sonst darauf, gerade solche Bilder zu wählen? Vielleicht kommt auch darin der Einfluß der mit dem Meer und dem Seeleben so viel mehr vertrauten Nordleute zum Ausdruck. Dafür spricht auch noch ein Wort, das in diesem Zusammenhang vorkommt, nämlich *flota*.

Im *Beowulf* bedeutet *flota* 'Schiff' (V. 210, 218, 294, 301), ebenso auch Andr. 397 und *Gnom. Ex.* 95 (wo das Schiff des Friesen gemeint ist), vgl. auch *wægflota* (*Beow.* 1907, Andr. 487, El. 246), *ægflota* (Andr. 258), *sæflota* (Andr. 381), *hærnflota* (Gudl. 1333). In der Prosa findet sich die Kollektivbedeutung 'Flotte' (= lat. *classis* in Glossen). Es ist nun interessant, daß die stark abweichende Bedeutung 'Seefahrer' ausgerechnet hier an den ohnehin „verdächtigen“ Stellen der *Exodus* und sonst in der gesamten altenglischen Literatur nur in den beiden Zeitgedichten des 10. Jahrhunderts auf die Schlachten bei Brunanburh (937) und Maldon (991) vorkommt: Brun. 11 (*scipflotan*), Mald. 72 (*þa flotan*) und Mald. 227 (*anne . . . flotan*). Sal. u. Sat. 151 muß *flotan* dagegen eine andere Bedeutung haben (s. ASPreC. VI, 164). Der Bedeutung 'Seefahrer' am nächsten steht dann noch *flota* als Kollektivbezeichnung für die Mannschaft der Schiffe einer ganzen Flotte an folgenden Stellen: Brun. 32 (wo keine Berechtigung besteht, den überlieferten Gen. Sing. *flotan* zu einem Gen. Pl. *flotena* zu emendieren, so daß diese Stelle für *flotan* 'Seeleute' wegfällt, s. ASPreC. VI, 148), Chronik 1014 (*se flota eall gecuron Cnut to cyninge*, Earle-Plummer I, 144f.)

und wohl auch Chronik 975 DE (*Næs se flota swa ráng, ne se here swa strang* . . . , Earle-Plummer I, 121).

Wir treffen damit *flota* als Bezeichnung für Menschen, sowohl für einzelne Seeleute als auch kollektiv, außerhalb der Exodus ausschließlich auf die Wikinger angewandt. Es ist sehr wahrscheinlich, daß es sich um eine jüngere Bedeutungsschicht handelt, außerdem ist aber zu fragen, ob nicht die Bedeutung 'Seefahrer' für *flota* unter nordischem Einfluß entstanden ist. Im Altnordischen ist der Singular *floti* zwar nicht in dieser Bedeutung belegt, sondern ausschließlich in der Bedeutung 'Flotte', aber für den Plural *flotnar* ist diese Grundbedeutung vorauszusetzen, wenn auch meist nicht mehr zu erkennen. *Flotnar* ist eine jüngere Neubildung nach dem Gen. Pl. (*flotna*) statt **flotar*, einer Form, die nur deshalb nicht belegt ist, weil in den ältesten Quellen nur der Gen. Pl. vorkommt. Die Bedeutung 'Seeleute' ist verblaßt, weil das Wort zu einer allgemeinen dichterischen Bezeichnung für 'Männer' geworden war, aber sie wurde nicht völlig vergessen, wie die *Snorra-Edda* im 13. Jahrhundert zeigt: *Vikingar ok flotnar, þat er skipæherr* (I, 528). In der älteren Dichtung schimmert sie an einigen Stellen ebenfalls noch durch (z. B. um 900 im *Ynglingatal* Str. 24). Vielleicht ist die Grundbedeutung infolge der Begegnung mit ags. *flota* gerade auch im Danelag wieder stärker hervorgetreten, denn es lag ja nahe, daß die Angelsachsen das als Personenbezeichnung gebrauchte nordische Wort *flot(n)ar* als Bezeichnung für Seeleute verstanden. Jedenfalls ist es gut möglich, daß ags. *flota* unter dem Einfluß des nordischen Wortes zur Bezeichnung für Menschen geworden ist, für 'Seefahrer' oder besser 'Seekrieger' parallel zu *wicing*, in dessen Gesellschaft es nicht nur im Maldon-Gedicht (V. 72f.), sondern auch in der Exodus (V. 331 *flota*, 333 *sæwicingas*) erscheint (ebenso wie *vikingar ok flotnar* in der *Snorra-Edda*).

Vielleicht taucht hier das Bedenken auf, ob der Dichter, wenn er wirklich in einer Zeit gelebt hätte, als die nordischen Wikinger in England so viel Schaden angerichtet hatten, gerade *wicingas* als Bezeichnung für das Volk Gottes hätte gebrauchen können, wenn auch nur metaphorisch. Dies könnte aber nur dann geltend gemacht werden, wenn in *wicing* zugleich eine Nationalitätsbezeichnung steckte wie in 'Wikinger'

für uns heute. Das war aber im Altenglischen nicht der Fall. Das Wort ist älter als die Wikingerzeit und bezeichnet auch später allgemein den Seeräuber, den Piraten, nicht nur den nordischen (z. B. in Ælfreds *Orosius*, s. auch Bosworth-Toller, S. 1214). Die in England ansäßig gewordenen Nordleute werden niemals *wicingas* genannt. Wenn etwas merkwürdig ist, dann doch dies, daß der Dichter die Israeliten überhaupt als 'Seekrieger' bezeichnet, ob er nun vor oder in der Wikingerzeit gelebt hat. Das Wort *wicing* hat offenbar keinen abschätzigen Klang gehabt, sondern war ebenso wie *flota* in der heldisch eingestellten Dichtung einfach eine wohl sogar ehrende Bezeichnung für den seefahrenden Krieger, wie es andere für den Landkrieger gab. Das Wort *sæwicing* spricht also keineswegs gegen eine Entstehung der Exodus in der Wikingerzeit, vieles andere dafür, darunter das Wort *flota*.

Es besteht noch in einigen weiteren Fällen der Verdacht nordischen Einflusses. Das Wort *onnied* (V. 139) läßt sich der Form und Bedeutung nach am besten mit an. *ánaud* 'Bedrückung, Knechtschaft' verbinden, wie E. A. Kock schon gesehen hat¹⁾. Es ist aber eher eine Nachbildung davon als eine altererbte Form, da das Wort im Altenglischen sonst nicht vorkommt, während an. *ánaud* ganz geläufig erscheint. Ähnlich steht es mit dem ἀπαξ λεγόμενον *mismicel* (V. 373), das nach dem Zusammenhang am passendsten mit 'verschieden groß' übersetzt wird (so auch Grein-Köhler und J. R. Clark Hall). Im Altnordischen sind Adjektive mit dem Präfix *mis-* in der Bedeutung 'verschieden' sehr häufig, z. B. *misstórr* 'verschieden groß', *mislangr* 'verschieden lang', während sie dem Altenglischen sonst ganz fehlen. Nur das selbständige Adjektiv *mislic* (*mistic*, *misenlic*) hat hier die Bedeutung 'verschieden', das Präfix *mis-* zeigt dagegen sonst etwas Verkehrtes oder Verfehltes an. Sehr deutlich ist die Beziehung zum Nordischen auch bei dem ebenfalls isolierten Part. Perf. *rofen* 'zerbrochen, zerrissen' (V. 464), das nach Form und Bedeutung zu dem altnordischen Verbum *riúfa* (*rauf*, *rofinn*) stimmt. Im Altenglischen gibt es sonst nur *berofen* 'beraubt'. *Riúfa* ist sogar in

¹⁾ E. A. Kock, *Plain Points and Puzzles*, Lund 1922, S. 7, vgl. auch Irving, a. a. O., S. 77.

ähnlichem Zusammenhang bezeugt: *skialdborg raufsk* 'die Schildburg wurde zerrissen' heißt es bei dem Skalden Arnórr Þórðarson (VI, 3, Skj. A I, 349) und ganz entsprechend in der Exodus: *randbyrig wæron rofene*, denn da *rand* im Altenglischen immer vom Schild gebraucht wird, ist *randburg* mit *scyldborg* gleichzusetzen. Es mag noch weitere Fälle geben. z. B. das Wort *ungrund* (V. 509), das man als ein Substantiv mit der Bedeutung 'große (grundlose, zahllose) Menge' auffassen und dann mit an. *ógrynni* in der gleichen Bedeutung in Verbindung bringen kann, oder das Wort *hildecalla* 'Herold', eigentlich 'Kampfrufer' (V. 252), dessen zweiter Bestandteil wohl kaum von dem altnordischen, ins Englische entlehnten Verbum *kalla* 'rufen' zu trennen ist, das zuerst im Maldon-Gedicht (V. 91) auftaucht.

Nimmt man alle diese Erscheinungen in der Exodus zusammen, die sprachlichen und die stilistischen, dann ergibt sich eine so große Wahrscheinlichkeit, wie man sie bei der Art der Überlieferung und des Inhaltes überhaupt erwarten kann, für die Annahme, daß hier tatsächlich nordische Einflüsse vorliegen. Es ergibt sich dann weiter, daß der Dichter in einem Gebiet mit starkem nordischem Kultureinfluß gelebt haben muß, entweder im Danelag selbst oder doch in einem der angrenzenden Gebiete, wo auch Nordleute sich angesiedelt hatten, und wohin die Ausstrahlungen der Danelag-Kultur reichten, denn die behandelten Eigenheiten des Exodus (noch andere mögen dazu gehören) sind dem Dichter gewiß nicht plötzlich angefliegen, und vor allem muß er ja zunächst für ein Publikum gedichtet haben, dem sie nicht fremd waren.

Ist es aber überhaupt vorstellbar, daß ein lateinisch gebildeter Mann, ein Geistlicher, wie es der Exodus-Dichter doch wahrscheinlich war, im 9. oder 10. Jahrhundert im Bereich des Danelags hat leben und dichten können? Kirchen und Klöster und damit die klassisch-gebildete Kultur der Angelsachsen haben dort durch die Wikingerstürme und die nordische Besiedlung zweifellos besonders schwer gelitten und sich nie wieder ganz erholt, aber die Kirche wurde aus den Hauptgebieten des Danelags nicht völlig vertrieben. Die Bekehrung der Nordleute zum Christentum setzte sicher schon bald vielerorts ein, nicht nur in den an Wessex (mit Westmercen)

angrenzenden Gebieten, sondern auch weiter hinauf bis nach Nordhumbrien, dessen erster chronologisch einzuordnender nordischer König Gudfríð († 895) Christ war ebenso wie sein letzter König Eirik Blutaxt. Heidentum hat sich gewiß noch lange daneben gehalten, kann aber kaum jemals sehr aggressiv gewesen sein¹⁾. Das Christentum hatte durchaus Lebensraum im Danelag, und es muß dort auch Geistliche gegeben haben, deren kirchliche Bildung im Vergleich zu früher vielleicht nicht sehr hoch stand, die aber doch imstande waren, den lateinischen Bibeltext zu verstehen und den Inhalt der christlichen Lehre weiterzugeben, wozu es gewiß auch Hilfsmittel gab, schriftliche Kommentare oder mündlich weitergegebene Auslegungen. Die Geistlichen, die in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts den lateinischen Text der Evangelien in ihren heimischen nordhumbrischen Dialekt übersetzten (vgl. o. S. 5), waren sicher keine ganz einmaligen Erscheinungen. Viel mehr als die zum Verständnis des Bibeltextes und etwaiger Kommentare notwendige Beherrschung des Lateins, eine über die behandelten Exoduskapitel hinausreichende Bibelkenntnis, wie man sie von einem Geistlichen erwarten kann, und einige nicht einmal unbedingt von ihm selbst erlesene, sondern möglicherweise auch überkommene Stellenauslegungen braucht man für den Exodus-Dichter nicht anzunehmen (vgl. Irving, a. a. O., S. 12 ff.). Die Beziehung zu dem Griechen Diodorus Siculus, die Irving nachzuweisen versucht (S. 18 f.), ist recht unsicher. Es sind zwar auch verschiedene lateinische Dichter zum Vergleich mit Stellen der altenglischen Exodus herangezogen worden, aber es scheint kaum etwas Sicheres dabei zu sein. Die von Groth und Mürkens angeführten Beziehungen zu Avitus sind abgelehnt worden²⁾. S. Moore bringt zwar allerlei andere Zitate zur Erklärung der Zusätze des Dichters zur Exodus (darunter aber auch viele Bibelstellen), betont jedoch selbst, daß der Dichter sein Material nicht gerade dort gefunden zu haben braucht, und stellt die Frage, ob das alles vielleicht schon vor ihm in einer Quelle vereint war (a. a. O.,

¹⁾ Vgl. F. M. Stenton, *Anglo-Saxon England*, Oxford 1947, S. 427.

²⁾ S. Moore in: *Mod. Philology* IX, S. 83 ff., bes. S. 99, vgl. auch J. W. Bright in: *Mod. Lang. Notes* XXVII, 1912, S. 97, Irving, a. a. O., S. 13.

S. 107). Imelmann ging es gar nicht um Quellennachweise, sondern nur darum, gegen Schücking zu zeigen, daß einzelne Stellen der Exodus von der lateinischen (und griechischen) Literatur her gesehen nicht so ungewöhnlich seien (a.a.O., S. 400ff.). Selbst wenn der Dichter aber etwas von Vergil (Imelmann, a.a.O., S. 419) oder Sedulius (Bright, a.a.O., S. 102) gelesen haben sollte, so ist das noch kein Zeichen einer besonders großen Gelehrsamkeit, die die Herkunft des Verfassers aus dem Danelag oder einem seiner Randgebiete ausschließen würde.

Dann bleibt zum Schluß noch die Frage, wie ein immerhin doch kirchlich-lateinisch gebildeter und interessierter Mann mit der Dichtung der nordischen Skalden in Berührung gekommen sein kann, die erstens aus der heidnischen Kultur eines anderen Volkes stammte und zweitens infolge ihrer Form- und Wortkünste so schwer zugänglich war, daß man sich nicht vorstellen kann, daß es viele Angelsachsen gegeben hat, die in diese Welt einzudringen vermochten. Genauer lässt sich dazu nicht sagen, weil wir über die eigenartige Mischkultur des Danelags zu wenig wissen. Es scheint dort aber schon recht früh zu Berührungen zwischen der Skaldik und der kirchlich-lateinischen Dichtung gekommen zu sein. Zu den wenigen nordischen Zeugnissen aus dem Bereich der Danelagkultur gehören zwei Fragmente der sogenannten *Haþgerðingadrápa*, die ein Mann von den Hebriden auf der Entdeckungsfahrt Eiriks des Roten nach Grönland (986) gedichtet haben soll¹⁾. Ihr Inhalt ist christlich, eine Bitte an Gott um Reisesegen, und die vierhebig-achtsilbige Form der Verse, die vom üblichen dreihebig-sechssilbigen Dróttkvætt abweicht, ist höchstwahrscheinlich durch das lateinische Reimgebet angeregt worden²⁾, aber mit seinen Kenningar und seiner regelmäßigen Stabreimtechnik gehört das Gedicht sonst durchaus zur skaldischen Dichtung. Wir reichen mit diesen zufällig überlieferten Fragmenten gewiß nicht an die erste Begegnung zwischen der skaldischen und der christlich-

¹⁾ Skj. A I, 177, vgl. *Landnámabók*, udgivet ved Finnur Jónsson, København 1900, S. 35, 124, 156.

²⁾ Vgl. Hallvard Lie in: *Maal og Minne* 1952, S. 86ff.

lateinischen Welt heran. Die Vermittler waren natürlich die Angelsachsen, z. T. wohl auch die Iren. In den Bereich dieser Begegnungen zwischen nordischer, christlich-lateinischer, dazu angelsächsischer und vielleicht auch irischer Kultur kann man den Dichter der Exodus durchaus einordnen. Er selbst hat schwerlich die Kunst der Skalden studiert und beherrscht, aber Elemente dieser Kunst haben gewiß in verschiedener Weise auf die einfachere nordische Dichtung in England eingewirkt, sind durch diese „popularisiert“ und auch in den Gesichtskreis der Angelsachsen gerückt worden, sei es, daß es streng skaldische Kenningar waren, wie wir sie z. B. auch in den wahrscheinlich auf den britischen Inseln entstandenen *Helgiliedern* der *Edda* finden, sei es, daß es sich um ein Weiterwirken der skaldischen Vorstellungswelt handelte, wie sie in den *Darradarliód* anzuklingen scheint (vgl. o. S. 24 f.) und auch in der Exodus. Nach allem, was sich an sprachlichen und stilistischen Indizien aus der Exodus ergeben hat, sind wir bei aller Vorsicht doch berechtigt, dieses Gedicht als einen für uns sehr wertvollen Beitrag zum Bild der Danelag-Kultur von der englischen Seite her zu betrachten.

KIEL

DIETRICH HOFMANN

KÖNIG ARTHUR UND FORTUNA

In den mitttelenglischen Arthur-Dichtungen läßt sich ein Wandel des Arthur-Bildes unter der Einwirkung der Fortuna-Gestalt aufzeigen. Zwar setzen weder Geoffrey of Monmouth noch Wace und Laȝamon Fortuna in irgendeine Beziehung zu König Arthur. Doch von einem gewissen Zeitpunkt an, erstmalig in dem französischen Prosaroman *Mort Artu*, tritt Fortuna mit dem Rade handlungsentscheidend in den Arthurstoff ein und behauptet von nun an ihren Platz. Sie erscheint dem König Arthur in einem Traum, er erklettert ihr Rad, wird emporgetragen und stürzt herab. Die Darstellung dieser Traumvision und die Deutung, die ihr in den einzelnen Dichtungen zuteil wird, hat nicht nur wichtige inhaltliche und formale Konsequenzen für diese Dichtungen, sondern eröffnet schlagartig den Blick auf ihren geistesgeschichtlichen Ort. Fortuna fungiert gleichsam als Probierstein, an dem die der Dichtung zugrundeliegenden Gestaltungstendenzen offenbar werden. Sie setzt, zumal mit dem alliterierenden *Morte Arthure*, die nationalen, heroischen, ritterlichen und religiösen Tendenzen in ein neues Wertverhältnis zueinander, indem sie selbst als Hauptfaktor einer neuen und weiterwirkenden geschichtsexemplarisch-heilspädagogischen Auffassung der Arthurgestalt auftritt. Diese Bedeutung der Fortuna wird nur verständlich, wenn wir ihre wechselvolle und bunte Geschichte kurz andeuten, wenn wir die wichtigsten Abschnitte eines eindrucksvollen Kapitels der Symbolschöpfung und Symbolwandlung nachzeichnen¹⁾, wobei Einzelheiten später, bei Behandlung der Dichtungen nachgetragen werden.

¹⁾ Vgl. A. Dorens instruktive, die großen Linien betonende Darstellung, die auch die Fortuna-Symbolik der bildenden Kunst berücksichtigt: *Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance*, Vortr. Bibl. Warburg 1922-23, I. Teil, (Leipzig-Berlin 1924), S. 71; sowie H. R. Patch's auf umfangreiches Material gestützte Untersuchung: *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature* (Cambridge, Mass., 1927).

Während die griechische Frühzeit nur die unerbittlich waltende Tyche als Schicksalsgöttin kannte, gesellte sich in der Spätantike zu ihr die freundliche, aber unberechenbare Schwestergöttin Fortuna, das Glück des Augenblicks, den Kairos verkörpernd, auch als Schutzgöttin des Einzelnen und der Polis verehrt. Seneca, Ovid und Livius empfehlen Mut, Tugend und Weisheit als Waffen gegen die unvernünftige, launische Willkür der Fortuna.

Die christlichen Väter, vor allem Augustinus, belegen die heidnische Göttin mit dem Bannfluch; das Wirken der unvernünftigen Spielerin läßt sich nicht mit Gottes weiser Vorherbestimmung, seinem geschichtlichen Heilsplan vereinbaren. Jetzt offenbart sich jedoch die Lebenskraft der Fortuna. Als bloßer literarischer Topos hätte sie den Anbruch der christlichen Ära nicht überstanden, doch ähnlich wie beim Topos der personifizierten Natur bewirkt eine universale Erlebnisgrundlage, daß sie im christlichen Mittelalter lebendig bleibt, wenn auch charakteristisch umgedeutet und modifiziert. Boethius, äußerlich Christ, innerlich Stoiker, verhilft nämlich der christlich umgedeuteten Fortuna zu mächtigem Leben. Sie erscheint ihm, bekleidet mit königlichen Insignien, und spricht:

Das Rad drehe ich im Wandelkreise, und meine Freude ist es,
das Oberste zu unterst zu kehren und das Unterste zu oberst.
Wenn du willst, steig auf, aber unter der Bedingung, daß du,
wenn du nach den Regeln meines Spiels wieder hinabsinkst, das
nicht für ein dir angetanes Unrecht ansehen darfst.

(*Consol. Phil.* II, II, 28–31)

Im freien Entschluß des Menschen, sich dem Rad anzuvertrauen oder ihm fernzubleiben, ist die Willensfreiheit gewahrt und eine erste Existenzmöglichkeit für die christliche Fortuna gesichert. Mit Boethius tritt Fortuna auch erstmalig in eine funktionale Beziehung zum Rade, das zuvor nur eins ihrer vielen Attribute war; sie bewegt das Rad und überwacht seinen Gang. Ein Cassineser Boethius-Codex von 1100 zeigt das Bild des Rades der Fortuna, besetzt von vier Königen, mit den Inschriften: „regnabo“ (für den aufsteigenden König), „regno“ (für den thronenden), „regnavi“ (für den stürzenden) und „sum sine regno“ (für den unter dem Rade liegenden), eine

Art „Standardmodell“, das zur Grundlage der zahllosen lateinischen und volkssprachlichen Fortunadarstellungen der Folgezeit wurde, wobei sich Literatur und bildende Kunst wechselseitig befruchteten. Ein englisches Beispiel für die weitverbreitete Tradition dieses Modells bietet Richard Rolle of Hampole, der etwa zwanzig Jahre vor dem alliterierenden *Morte Arthure* über das Rad der Fortuna meditiert und die Viererformel gebraucht: „I regne shalle – I regne nobly – I falle – withouten regne am I“¹).

Freilich bedurfte es zuvor tiefgreifender Umdeutungen und Assimilationen der Göttin Fortuna, um ihr, unter Gottes Oberherrschaft, ein dauerndes, auch von der Theologie geduldetes Wohnrecht im christlich-mittelalterlichen Unterhimmel der Zwischendämonen und Intelligenzen zu gewähren. Thomas von Aquin lehnt die Göttin Fortuna ab, doch läßt er sie gelten als eine Art Symbol für die scheinbar chaotische, dem Menschen uneinsichtige Verteilung von Glück und Unglück in der materiellen Welt. Er erklärt ihr Walten durch die aristotelische „causa per accidens“: Was durch Fortuna bewirkt scheint, hat seinen wahren Grund in sich selbst und letztlich in Gott²).

Unberührt von theologischen Subtilitäten lebt Fortuna in Volksglaube, Kunst und Literatur, wobei zwischen allegorischer Abstraktion und geglaubter Wirklichkeit nicht klar zu scheiden ist. Ein farbenprächtiges, nahezu heidnisch anmutendes Bild der Fürstin Fortuna und ihres Reiches zeichnet Alanus ab Insulis im *Anticlaudian*³). Dante hingegen prägt die definitiv christliche Formel von Fortuna als wahrhafter „ancilla dei“, die das Rad nach Gottes Ratschluß steuert (*Inferno* VII, 61–97). Zugleich erweitert er ihr Wirken ins Kosmische und Universal-Heilsgeschichtliche und begründet damit die christlich-heilsgeschichtliche Betrachtung vom beispielhaften Aufstieg und Fall großer Menschen. Seine Definition der Tragödie ist allgemeingültig für das Mittelalter und darüberhinaus: „In principio est admirabilis et quieta, in fine sive exitu est foetida et horribilis“ (*Epist.* X, 197–99).

¹) Ed. C. Horstmann, *Yorkshire Writers* (London 1896), II, 70.

²) *Opera Omnia, jussu impensaqué Leonis XIII, edita*, II, 77, 9.

³) Migne, *PL* CCX, cols. 557–560.

Das tragische Thema von Aufstieg und Fall, mehr oder weniger deutlich verbunden mit dem Gedanken, daß irdische Herrlichkeit notwendigerweise mit sündigem Stolz und luziferischer Hybris einhergehe, daß also der Sturz ins Elend die Strafe dieser Sünde darstelle, steht hinter den zahllosen Geschichtsexempeln der Fortuna-Dichtungen. Anfänglich sind es einfache Namenslisten berühmter Herrscher, dann, in Boccaccios *De Casibus*, ausführliche Beschreibungen des Lebens und Sterbens – und der Sünden – jener großen Menschen, die von seinen Nachfolgern, unter ihnen Lydgate, weitergeführt werden. Häufig treffen wir dabei auf eine gegliederte Neunzahl von Schicksalsexempeln, die „Neun Großen“, die in eine heidnische (Hektor, Alexander, Caesar), eine jüdische (David, Josua, Judas Makkabäus) und eine christliche Gruppe (Arthur, Karl der Große, Gottfried von Bouillon) aufgeteilt sind. Wir können hier wiederum ein englisches Beispiel anführen, das wahrscheinlich auf den alliterierenden *Morte Arthure* eingewirkt hat, die dem *Piers Plowman* nahestehende Traumallegorie *The Parlement of the Thre Ages* (um 1350)¹. Sie erzählt die Schicksale der „Nine Worthies“, die trotz ihrer irdischen Herrlichkeit unterschiedslos dem Tode anheimfielen.

Die „Neun Großen“, vermehrt um weitere Namen, darunter Merlin und Isolde, begegnen in der von E. Lommatzsch²) analysierten italienischen Volkserzählung aus dem 13. Jahrhundert, dem *Libro de Santo Justo paladino de Franza*. Diese Fortuna-Erzählung – man kann sie ebensogut eine Heiligenlegende nennen – zeigt ganz offensichtlich die neue, heilspädagogische Rolle der christlichen Fortuna. Sie belehrt den Paladin Justo, der sie in tiefstem Unglück anklagend um Besserung seines Geschicks ersucht, daß gerade die Glücksgüter, die er von ihr erbittet, Reichtum, Macht und Schönheit, jenen Großen zum Verhängnis wurden und sie in Tod und Verderben stürzten. „Flüchtig und hinfällig ist das Leben der Menschen und jedes weltliche Gut“ (a. a. O.). Erschüttert und bekehrt

¹) Ed. Sir I. Gollancz, *S. E. E. P.*, 1915. Vgl. J. P. Oakden, *Alliterative Poetry in Middle English* (Manchester 1935), S. 97.

²) „Beiträge zur älteren italienischen Volksdichtung IV, 2“, *Zeitschr. f. rom. Phil.* LXIV (1944), 88. Dort auch weitere Literaturangaben zum Fortunathema.

wappnet sich Justo statt mit jenen irdischen Gütern mit den geistlichen Tugenden des Gehorsams, der Demut und Keuschheit, widersteht als frommer Einsiedler den Versuchungen des Teufels und wird als Heiliger in den Himmel entrückt.

Die gleiche Aufgabe, fromme Gedanken der Weltverneinung und Jenseitshoffnung zu wecken, hatte jenes goldene Rad der Fortuna, das in einem englischen Kloster unter beständigem Glöckchenklingeln von den Mönchen gedreht wurde, „ad maioris excitationem devotionis“¹⁾.

Zwar verliert die janusköpfige Fortuna ihr eigentümlich schillerndes Wesen nicht ganz, sie erscheint als strahlende Fürstin, vergleichbar der Himmelskönigin, und als scheußliche Megäre und Trugteufel, als blasse Allegorie und als lebendige, reale Gestalt, als liebliches und boshaftes Wesen; durch das christliche Gewand blickt oft noch die heidnische Göttin des Fatums. Doch dominiert im Mittelalter durchaus die christliche „ancilla dei“, die als Dienerin der göttlichen Gerechtigkeit heilspädagogisch wirkt, den Sinn der Menschen von der Eitelkeit irdischen Glücks abwendet und auf das ewige Heil lenkt, den Stolz der Mächtigen durch Unglück und Tod beugt.

Nur zum Vergleich sei am Beispiel Macchiavellis noch auf die freiere und aus der religiösen Gebundenheit gelöste Fortuna-Auffassung der Renaissance hingewiesen: Sein Fortuna-Gedicht kennt mehrere Räder nebeneinander, und der „virtuose“ Mensch vermag Fortuna zu überlisten, indem er von einem Rad auf das andere springt, um auf der Höhe des Glücks zu bleiben (Vgl. *Principe*, 25. Kap.).

Kurz zu erwähnen sind die wichtigsten literarischen Formen der Fortuna-Darstellung. Neben moralischen Traktaten über Fortuna wird die Traumvision oder -allegorie bevorzugt, eine Gattung, die im Anschluß an antike Vorbilder (Ciceros *Somnium Scipionis*) im Mittelalter zu reicher Entfaltung gelangt (*Rosenroman*). Hier wird der Träumer in das meist prächtig ausgestaltete Reich der Fortuna eingeführt (Alanus, *Anticlaudian*); häufig kommt es zu Klagen des Unglücklichen (*Lamenti*) oder Streitgesprächen (*Altercationes*), oft unter

¹⁾ *Monast. Angl.* I, 104; Gaidoz, *Rev. archéol.* IV, 142 ff.

Beteiligung einer überlegenen allegorischen Gestalt als Schiedsrichter (die „Philosophia“ bei Boethius). Eine gewisse Verwandtschaft zum Typ des Streitgesprächs mit dem Tod (*Ackermann aus Böhmen*) ist nicht zufällig, besitzen doch Fortuna und Tod schicksalsentscheidende Macht über den Menschen, ja Fortuna vollbringt das Werk der Zeit und arbeitet dem Tod in die Hand¹⁾.

Bei der großen Beliebtheit, deren sich Fortuna im Mittelalter erfreute, wird man kaum ein Literaturwerk von einigem Umfang finden, das nicht wenigstens ihren Namen erwähnte. So legt auch Geoffreys *Historia Regum Britanniae* (um 1136)²⁾ dem alten, unglücklichen König Leir die Klage über die grausame Fortuna in den Mund: „O irrevocabilia factorum decreta, quae solito cursu fixum iter tenditis! . . . O irata fortuna! . . .“ (II, 12), doch setzen, wie schon erwähnt, Geoffrey, Wace und Lazamon Fortuna nicht in Beziehung zu König Arthur. Die drei Autoren erzählen die Herleitung des britischen Königtums von Brutus, dem Urenkel des Trojaners Aeneas, und erreichen mit der Darstellung Arthurs, auch durch formale Mittel, einen Höhepunkt, folgen dabei freilich verschiedenen Gestaltungsabsichten und Zwecken.

Geoffrey möchte seine *Historia* als Geschichtswerk verstanden wissen, das zugleich eine aktuelle politische Botschaft ausspricht: die eindringliche Mahnung zur Einigkeit und zur Sicherung der Dynastie angesichts des nach dem Tode Heinrich I. (1135) vom Bürgerkrieg bedrohten Reiches³⁾. So dient das ideale Reich der Vergangenheit, das Reich Arthurs, und sein Zusammenbruch durch den Verrat des Neffen Modred auch hier schon als Geschichtsexemplum für die Gegenwart, allerdings nicht als heilsgeschichtliches, sondern als politisches, wie auch später englische Könige versucht haben, unter Berufung auf Arthur politisch-dynastische Ansprüche durchzusetzen.

¹⁾ Dante, *Kanzone* X, 90. Die weniger geläufige Auffassung, daß Fortuna den Tod allein fürchtet, findet sich bei Watriquet de Couvin, *Dits*, ed. A. Scheler (Bruxelles 1868), 80, 77.

²⁾ Ed. J. Hammer (Cambridge, Mass., 1951).

³⁾ W. F. Schirmer, *Geoffrey of Monmouth as a Political Writer, Vortrag vor der International Conference of University Professors of English* (Cambridge 1956).

Wace, als Franzose nicht den englischen nationalen Belangen, sondern dem übernationalen Ideal des höfischen Ritters verpflichtet, macht aus dem gelehrten Geschichtswerk eine unterhaltsame Romanze (um 1155)¹⁾. Er apostrophiert Fortuna mehrfach, jetzt auch mit ihrem Rad; zunächst ihre Grausamkeit, bei der Klage des alten Leir (1917 ff.), sodann ihre Unbeständigkeit, beim Schicksal Roms, einer Stelle, die bei Geoffrey kein Gegenstück hat.

De ceste ille Bretainne furent
Belins e Brennes ki tant crurent...
Fortune ad sa roe tornee
E Rome rest esviguree.

(3877 ff.)

Beide Erwähnungen erfolgen beiläufig, im Rahmen der rhetorischen Tradition und bleiben unerheblich für den Gang der Handlung. Immerhin wird Fortuna bereits in Beziehung zum Unglück eines Königs und zum Untergang seines Reiches gesetzt (bei Geoffrey und Wace), ihr Wirken wird mit Hilfe des Radsymbols verdeutlicht (bei Wace). Beides hat wahrscheinlich die Erweiterung des Fortunathemas und die Anwendung auf den König Arthur im französischen *Mort Artu* angeregt, wie auch das von Wace eingefügte ritterliche Motiv der Tafelrunde später durch Verbindung mit dem Gralsmotiv bedeutungsvoll wird. Mit Laȝamons *Brut* (um 1200)²⁾ betreten wir eine andere, versunkene Welt. Er schreibt ohne aktuelle politische Absicht, aber als englischer Patriot, der in die ruhmreiche Vergangenheit zurückgreift, um dem englischen Volk seinen mit allen Attributen des Wunderbaren und Übermächtigen ausgestatteten Nationalhelden vorzuführen, bietet also ein heroisch-nationales Geschichtsexempel. Die germanisch anmutende Schicksalsgläubigkeit wird nicht durch die christliche Fortuna, sondern durch Merlin repräsentiert, der hier, nicht wie bei Geoffrey als fast allwissender Ratgeber und Helfer, sondern als geheimnisvoll-magisches Instrument des Schicksals wirkt. Den drei Dichtern bedeutet Arthur ein glanzvolles Vorbild, ein hohes Ideal: als Inkarnation der Reichsidee, als Prototyp edlen Rittertums, als Nationalheros. Diese ideale Steigerung

¹⁾ Ed. I. Arnold (Paris 1938–40).

²⁾ Ed. Sir F. Madden (London 1847).

bietet noch keine Möglichkeit, die Gestalt Arthurs in die christlich-mittelalterliche Tragödienauffassung einzuordnen, jenen „Fall from high to low“, den Fortuna als Strafe für die Sünden der zu hoch Gestiegenen verursacht. Arthur ist noch zu ausschließlich von romanzenhafter oder nationaler Idealisierung verklärt, um als tragischer „Cusus“ von beispielhafter, heilspädagogischer Bedeutung aufgefaßt zu werden. Eine Betrachtung seines Todes unter dem Aspekt von Schuld und Strafe ist noch undenkbar.

Den ersten Schritt in dieser Richtung tut der französische *Mort Artu* (um 1230)¹⁾, der letzte Teil der Prosa-Lancelot-Trilogie (*Lancelot, Queste del Saint Graal, Mort Artu*). Jetzt konzentriert sich die Darstellung auf Arthur, der bisher nur der größte einer langen Reihe von Königen war. Nicht zufällig begegnet hier erstmalig der „Tod Arthurs“ als Titel, der von nun an den Arthur-Dichtungen bleibt, denn das Rad der Fortuna, das Zentralthema des Werkes, strahlt eine schicksalhafte Aura aus, die den Leser ständig auf den Tod des alten Königs und den Zusammenbruch seines Reiches hinlenkt. Hier spielt die „Fortuna des Todes“ ihre besondere Rolle: „The tradition of Fortune's causing death is widespread and continuous, and takes an important place in all medieval elegiac poetry“ (Patch, a.a.O. 119–20). Fortuna und Tod wirken zusammen, um Arthur Leben und Reich zu nehmen²⁾. Im Traume thront er auf dem höchsten Sitz ihres Rades, und sie spricht zu ihm:

„Du siehst, es gibt nichts Großes, über das du nicht bis jetzt Herr gewesen wärest, und auf dem ganzen Erdkreis, den du siehst, bist du der mächtigste König gewesen, der jemals war. Aber so ist der irdische Stolz, daß niemand so hoch gesetzt ist, daß er nicht fallen und die irdische Macht verlieren könnte.“ Und da nahm sie ihn und warf ihn auf die Erde so gemein, daß dem König Arthur beim Falle schien, er sei ganz zerschmettert und habe alle Gewalt über seinen Körper und seine Glieder verloren. (S. 200–201)

¹⁾ Ed. J. Frappier (Paris 1936); Analyse: J. Frappier, *Etude sur La Mort le Roi Artu* (Paris 1936).

²⁾ Diese Auffassung würde gestützt durch die Ansicht von C. L. Brown, „Arthur's Loss of Queen and Kingdom“, *Speculum* 15 (1940), 3, der in den Arthurdichtungen noch Spuren einer alten keltischen Fassung zu finden glaubt, nach der Arthurs eigentlicher Widersacher „the principle of evil or death“ gewesen sei. Doch scheint Brown's These, die sich hauptsächlich auf einige Namen und etymologische Spekulationen gründet, zu wenig gesichert.

Dieser Fortuna-Traum Arthurs wird umrahmt von zwei weiteren Unheilszeichen, die vor der Entscheidungsschlacht von Salisbury gegen den Verräter Modred eine düstere, todesschwangere Atmosphäre erzeugen: die Traumerscheinung Gawains und die Auffindung einer prophetischen Inschrift Merlins auf dem Felsen. Trotz der Warnungen des Erzbischofs, der die Träume deutet und die Inschrift erklärt, wagt Arthur die Schlacht, in der er die tödliche Wunde erhält. Der Fortuna-Traum symbolisiert zunächst den Fall Arthurs. Aber noch ist es nicht der eigentliche christlich-mittelalterliche tragische „Causus“, der den Kausalnexus von Aufstieg, Schuld und Tod eindeutig spiegelt. Zwar spielt Fortuna auf das Verhängnisvolle des „irdischen Stolzes“ und der „irdischen Macht“ an, doch der Zerfall der Tafelrunde und der Untergang des Reiches wird nicht durch Arthurs Hybris, sondern durch Lancelots sündige Liebe zu Guinevere, der Gemahlin des Königs, ausgelöst. Die allgemeine Bedeutung des *Mort Artu* liegt darin, daß durch die Beziehung zum nunmehr christlich-allegorisch gedeuteten Gralsmotiv eine Ablösung weltlicher, arthurischer Ritterschaft durch das neue geistliche Ideal der Gralsritterschaft stattfindet. Die Helden der Ritterabenteuer versagen auf der Suche nach dem Gral, sie werden gedemütigt und können den Zerfall des arthurischen Reiches nicht aufhalten, weil Gott seine Hand von ihnen abzieht. Andere, bisher weniger hervorgetretene Ritter, wie Galahed, Bors und Percival, werden begnadet, die großen Geheimnisse Gottes zu erkennen. Der *Mort Artu* bietet also nicht so sehr die individuelle Tragödie Arthurs, als vielmehr, den religiösen Strömungen der Zeit entsprechend, die allgemeine Tragödie weltlichen Rittertums. Auch dieses unabänderliche Allgemeingeschick wird durch Fortuna symbolisiert. Sie steht trotz der religiösen Gesamtintention des Werkes noch der Spielerin, der unabhängigen Vollstreckerin des Fatums nahe: „Sire, ce sont li geu de Fortune...!“ (S. 218)

Den entscheidenden Schritt zur individuellen Tragödie Arthurs, die zugleich einen beispielhaften „Fall“ darstellt, und zur vollen Ausnutzung der heilspädagogischen Funktion der christlichen Fortuna tut der Dichter des alliterierenden *Morte*

Arthur (um 1380)¹⁾, wahrscheinlich ein Geistlicher, vielleicht der Schotte Huchown. Die Begeisterung für das Heroische und Nationale, die er mit seinem Vorgänger *Lazamon* teilt, trifft zusammen mit dem religiösen Ideengut der christlichen *Fortuna*. Den Traum (3230–3455) übernimmt er aus dem *Mort Artu*²⁾, erweitert ihn allerdings beträchtlich, auf sieben Seiten, durch ausmalende Beschreibung des wunderbaren Gartens der *Fortuna*, ihrer prächtigen Kleidung, ihres Rades, vor allem durch Einfügung der „Nine Worthies“³⁾, jener Geschichtsparadigmen, die ihr Geschick in eindrucksvollen Reden offenbaren, sodann durch den dramatischen Dialog zwischen *Fortuna* und *Arthur*, schließlich durch die ausführliche Deutung des „Philosophen“, der die heilspädagogische Nutzenanwendung aus dem Traum zieht.

Innerhalb der Handlung erscheint der Traum an anderer Stelle als im *Mort Artu*. *Arthur* steht noch nicht vor der Entscheidungsschlacht gegen *Modred*, er weiß noch nichts von dessen Verrat und erfreut sich noch ungetrübten Glücks. Auf die Tributforderung des Kaisers *Lucius* hin ist er nach Frankreich gezogen, hat *Lucius* besiegt und erwartet nun vor den Toren Roms die vom Papst angebotene Kaiserkrone. An dieser Stelle hatte *Arthur* auch bei *Lazamon* einen Traum, der recht deutlich die Rebellion *Modreds* und die Untreue der Königin *Guinevere* vorausdeutete. Wäre es unserm Dichter nur um ein vorausdeutendes Unheilszeichen zu tun gewesen, so hätte er den *Lazamonschen* Traum übernommen. Daß er stattdessen den *Fortuna*-Traum wählte, zeigt seine weiter reichende heilspädagogische Absicht. Strukturell bildet der todverheißende *Fortuna*-Traum das Gegenstück zu einem siegverheißenden Drachentraum *Arthurs* vor der Schlacht gegen *Lucius* (757 ff.). Bis zum *Fortuna*-Traum reicht die ununterbrochen aufsteigende Glückslinie *Arthurs*, vorher gewinnt der Gedanke an den Tod des Königs keinen Raum, da die *Merlinschen* Prophe-

¹⁾ Ed. E. Brock, *E. E. T. S.*, O. S. 8, 1865.

²⁾ P. Branscheid übersah in ihrer Quellenuntersuchung (*Anglia* 8, 1885, 179) den *Mort Artu* und konnte daher keine eindeutige Quelle für den *Fortuna*-Traum angeben.

³⁾ Die „Nine Worthies“ scheinen aus Longuyons Alexander-Romanze *Voeux du Paon* (Anfang des 14. Jahrhunderts) über das früher (S. 38) erwähnte *Parlement of the Thre Ages* an unsern Dichter gelangt zu sein.

zeiungen der früheren Dichtung fehlen. Mit dem Traum erfolgt der abrupte Bruch in der Glückslinie, so daß auch die Struktur des alliterierenden *Morte Arthure* das tragische Fortuna-Thema von Aufstieg und Fall prägnant zum Ausdruck bringt. Überhaupt erweist er sich durch formale Gestaltung, imaginative Beschreibung und dramatische Zuspitzung als dichterisches Kunstwerk von Rang. So erscheint eine Analyse der Funktion des Fortuna-Traumes in dieser Dichtung geboten.

Arthur träumt, er habe sich im Walde verirrt und sei hilflos bössartigen Tieren ausgesetzt – ein archetypisches Symbol für eine schicksalsentscheidende Situation drohender Gefahr. Flüchtend gelangt er in den paradiesischen Garten der Fortuna, der in seiner orientalischen Farbenpracht deutlich auf Alanus zurückweist (3230–3249). Jetzt erscheint ihm Fortuna, als herrliche Fürstin von den Wolken herabsteigend.

Than discendis in the dale, downe fra the clowdezz,
A duches dereworthily dyghte in dyaperde wediss... (3250ff.)

Das Bild erinnert an Darstellungen der Himmelskönigin, und tatsächlich ergab der religiöse Ideenzusammenhang der christlichen Fortuna die Möglichkeit zu „Kontrafakturen“ beider Bildvorstellungen¹⁾ und zu wechselseitigem Einfluß zwischen Marien- und Fortunadichtung.

Fortuna dreht ein prächtig geziertes Rad mit ihren Händen, „as cho scholde“ (3260), also nicht nach eigener Willkür, sondern nach höherem Gebot, ein erster Hinweis auf ihre Rolle als „ancilla dei“. Auf dem Rad sitzen acht Könige, die sich später, zusammen mit Arthur, als die „Nine Worthies“ erweisen: Alexander, Hektor, Caesar; Judas Makkabäus, Josua, David; Karl der Große, Gottfried von Bouillon, Arthur. Sechs von ihnen fallen plötzlich herab, ihre Kronen zerbrechen, und jeder spricht dieselben Worte:

That euer I regnede one thir rog, me rewes it euer!
Was neuer roye so riche that regnede in erthe!
Whene I rode in my rowte, roughte I noghte elles,

¹⁾ In Henry's *Wallace* (VII, 90–132) sagt der „clerk“, der die Traumerscheinung einer herrlichen Frau deuten soll:

I can noth witt quhat qweyn at it suld be,
Qhethir fortoun, or our lady so fre.

Vgl. Patch, a. a. O., 61.

But reuaye, and reuelle, and rawnsone the pople!
 And thus I drife forthe my dayes, whiles I dreghe myghte,
 And there-fore derflyche I am dampnede for euer! (3272–77)

Jeder hielt sich selbst für den mächtigsten König auf Erden, doch Fortuna, die unbarmherzige Gleichmacherin, stürzt alle in Tod und Verdammnis, so daß sie auf ewig Ausschweifungen und Sünden bereuen müssen, die sie auf der Höhe des Lebens begingen. In sechs Einzelreden, deren Eindruckskraft von dem Kontrast zwischen einstiger Herrlichkeit und jetzigem Unheil lebt, erläutern die Könige die moralisch belehrende, exemplarische Bedeutung ihres „Casus“ (3284–3323). Zwei weitere Könige bemühen sich nun vergebens, kletternd die Höhe des Rades zu gewinnen (3324–37); es sind Karl der Große und Gottfried von Bouillon, die mit Arthur die christliche Dreiergruppe bilden.

Hier trifft der Dichter auf eine Schwierigkeit. Sein nationaler Stolz und die Tatsache, daß Arthur der Held der Dichtung und des Traumes ist, verlangen, daß dieser als letzter und größter aller „Nine Worthies“ das Rad besteigt. Um den Anachronismus abzuschwächen, läßt er Karl und Gottfried, die ja später als Arthur lebten, zwar vor Arthur das Rad erklettern, ohne daß sie jedoch den Thronsessel erreichen. In der nachfolgenden Deutung des Philosophen hilft er sich mit dem Kunstgriff: „salle Karolus be callide“ (3423) und „the tother salle be Godfraye“ (3430), der durch die Tradition des Rades mit der Viererformel nahegelegt wurde, wo wir für den kletternden König, bei Richard Rolle etwa, die Inschrift fanden: „I regne shalle“. Der Anachronismus wird erkannt, doch nicht beseitigt, denn wenn Arthur schließlich als letzter die Neunzahl voll macht – „fore thy ffortune the fetches to fulfille the nowmbyre“ (3438) – so ist vorausgesetzt, daß auch Karl und Gottfried vor ihm den Thronsessel des Rades eingenommen haben. Der Dichter nimmt lieber den Anachronismus in Kauf, als daß er die ausgezeichnete Position Arthurs preisgäbe¹⁾. Auch enthält der Anachronismus mehr als eine un-

¹⁾ Das gleiche Gefühl des Stolzes auf den Nationalhelden offenbart später Caxton im *Preface* zu Malorys *Morte Arthure*, dessen Druck er damit begründet, daß Arthur, der englische König, der edelste und größte der „Nine Worthies“ gewesen sei (Vinauer I, CXI).

historische Gewaltsamkeit, nämlich begünstigt durch die literarische Form der Traumvision, ein Offenbarliegen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und damit die Andeutung einer überzeitlichen, transzendenten Welt- und Geschichtsschau. So zeigt sich auch in der Gestaltung der neun Schicksalsparadigmen das nationale und religiöse Doppelanliegen des Dichters. Kehren wir zurück zur eigentlichen Traumhandlung.

Nach dem Auftritt seiner acht Vorgänger wird Arthur von Fortuna mit aller Freundlichkeit und Gunst auf den Thronessel des Rades gehoben, mit königlichen Insignien bekleidet zum Zeichen, daß er wahrhaftig Herrscher des Erdkreises ist (3338–60). Sie verheißt ihm den Besitz Roms, bietet ihm kostbare Früchte und herrlichen Wein, ja, schenkt ihm sogar ihre Liebe (3361–81). Nach diesem Höhepunkt des Glücks zeigt die Janusköpfige urplötzlich ihr drohendes, feindseliges Gesicht.

Kyng, thow karpes for noghte, be Criste that me made!
for thow sallose this layke, and thi lyfe aftyre,
Thow has lyffede in delytte and lordchippes inewe.

Zugleich wirbelt sie das Rad herum, Arthur fällt zu Boden, bricht sich sämtliche Glieder und wacht voller Schrecken auf (3382–92). Unter Berufung auf ihren Schöpfer Christus hat Fortuna ihr wahres christliches Antlitz enthüllt, das Antlitz einer warnenden und strafenden Macht im Dienste der göttlichen Vorsehung, hinter dem das freundliche Glückslächeln als trügerische Maske verschwindet. Wenn Reichtum und Macht ihre ersten Gaben waren, so sind Tod und Verdammnis ihre letzten.

Es folgt nun die Interpretation des Philosophen, der hier eine ähnliche Rolle spielt wie die deutende allegorische Figur in anderen Fortuna-Dichtungen. Durch die direkte Rede erhält das heilspädagogische Hauptanliegen besonderen Nachdruck. Am Anfang und Ende steht die eindringliche Mahnung zu Reue und Umkehr, dazwischen werden die Schicksalsparadigmen erklärt. Deutlich nennt der Philosoph Arthurs Sünde: In frevelhafter Eroberungsgier hat er viel unschuldiges Blut vergossen.

„Frekke“, sais the philosophre, „thy fortune es passede! . . .
 Thow has schedde myche blode, and schalkes distroyede,
 Sakeless, in cirquytrie, in sere kyngis landis;
 Schryfe the of thy schame, and schape for thyne ende!“

(3394–99)

Er möge Abteien in Frankreich gründen und sich so durch tätige Reue auf seinen sicheren Tod vorbereiten. Doch jetzt zeigt sich das Janusköpfige unseres Dichters: Seine christliche Frömmigkeit muß die blutigen Waffentaten Arthurs verdammen, seine nationale Begeisterung für das Heroische und Ritterliche muß die gleichen Waffentaten verherrlichen. Zwei Herzen schlagen auch in seiner Brust; das eine erkennt auf ewige Verdammnis (3386), das andere auf ewigen Nachruhm (3445).

This salle in romance be redde with ryalle knyghttes,
 Rekkenede and renownde with ryotous kynges,
 And demyd on domesdaye, for dedis of armes
 ffor the dougheste that euer was duelland in erthe,
 So many clerkis and kyngis salle karpe of youre dedis,
 And kepe your conquestez in cronycle for euer!

(3440–45)

Nur kurz berührt der Philosoph die aktuelle Gefahrensituation, von der das Unheil ausgehen wird, den Verrat Modreds in England, und schließt seine Interpretation mit nochmaliger Mahnung zur Reue und mit dem Hinweis auf die göttliche Barmherzigkeit.

Mane, amende thy mode, or thow myshappene,
 And mekely aske mercy for mede of thy saule!

(3454–55)

Ein Rückblick auf den Traum lehrt, daß dessen Struktur genau die des Gesamtwerkes, und damit die des beispielhaften tragischen „Fall from high to low“ spiegelt. Die Verwandlung der freundlichen in die zürnende Fortuna bildet Klimax und Wendepunkt der Glückslinie (3382ff.). Innerhalb der Geschichte der Fortuna-Gestalt erreicht er die einmalige Kombination von Viererformel und „Nine Worthies“. Sowohl das Rad mit den vier Königen (vgl. Richard Rolle), als auch der Bericht über die neun Schicksalsexempel (vgl. *Parlement of the Thre Ages*) waren geläufige Themen. Unser Dichter versetzt

nun die Neun direkt auf das Rad, erzielt damit zugunsten seiner heilspädagogischen Absicht die anschaulichste und stärkste Verdichtung der „Moral“ beider Themen. Das Geschick der Neun wird erzählt und zugleich auf dem Rade gespielt als Handlung – ein eindrucksvolles „*theatrum mundi*“!

Nach dem Traum sinnt Arthur erschüttert über sein Geschick (3464–67), er scheint auf dem besten Wege, die Warnungen der Fortuna zu beherzigen und den Rest seines Lebens frommer Vorbereitung auf den Tod zu widmen, wie jener Paladin Justo der früher erwähnten italienischen Erzählung. Doch in den heroischen und grausamen Taten des Endkampfes gegen Modred findet man kein Zeichen der Bekehrung. Erst in der Einsamkeit des Schlachtfeldes, inmitten seiner gefallenen Ritter, selbst tödlich verwundet, öffnet er sich der Gnade. Im Vertrauen auf Gottes Barmherzigkeit empfängt er das Sakrament und stirbt mit dem Christuswort „*In manus*“ auf den Lippen – ein wahrhaft christliches Ende (4314–27). Das scheinbar paradoxe Nebeneinander heroischer und christlicher Züge ist verständlich zu machen. Die dem Arthurstoff, besonders seit *Lazamon*, innewohnenden heroischen Elemente, verstärkt durch die nationalen Bestrebungen der „*Alliterative Revival*“, können der neuen, christlichen Schau unseres Dichters nicht völlig geopfert, wohl aber untergeordnet werden. Auch gestattet selbst der christliche Standpunkt zuweilen eine positive Bewertung von Arthurs Heldentaten, etwa im Kampf gegen den Verräter und Ehebrecher Modred, der jetzt als Klosterräuber, Kirchenschänder und Verbündeter heidnischer Völker zur Inkarnation des Bösen wird. Kein Zweifel, daß die christlich-heilspädagogische Deutung das Hauptanliegen des Dichters bildet, sie ist das Neue, das er dem Überlieferten hinzufügt, sie behält das letzte Wort. Die Arthur-Gestalt gewinnt damit eine menschlich vertiefte, individualisierte Darstellung. Aus dem Übermenschen der Vorzeit wird der christliche König mit kreatürlichen Fehlern und Vorzügen, der individuelle Held einer christlich-mittelalterlichen Tragödie. Daß der Widerspruch zwischen heroischem und christlichem Weltbild nicht ganz beseitigt ist, liegt nicht an der Unfähigkeit des Dichters, sondern an dem fast unlösbaren, auch im modernen Sinne tragischen Existenzproblem des

christlichen Ritters, des Ritters zwischen Welt und Gott. Er soll Gott durch Waffentaten dienen, versündigt sich dabei fast notwendigerweise an Leben und Eigentum seiner Mitmenschen.

Vom alliterierenden *Morte Arthure* ausgehend, soll das Fortwirken des Fortunathemas in den folgenden Arthur-Dichtungen kurz berührt werden. Außerhalb direkter Fortwirkung stehen das strophische Gedicht *Le Morte Arthur* (Ende 14. Jahrhundert)¹⁾ und Malorys *Morte Arthur* (1469)²⁾, die eine kurze, auf den französischen *Mort Artu* zurückgehende Fassung des Fortuna-Traumes enthalten (Bruce II, 3168–91; Vinaver S. 69, 15–25). Für beide Dichter bedeutet der Traum nur ein beiläufiges, mit dem Stoff überliefertes Unheilszeichen. Der Verfasser des strophischen Gedichtes verzichtet auf religiöse Symbolik, weil er in spielmännischer Weise interessante Abenteuer erzählen will, Malory, weil er den Tod Arthurs und den Untergang des Reiches aus dem ritterlichen Pflichtenkonflikt zwischen Mannestreue und höfischer Liebe hervorgehen läßt. Sehnsüchtige Rückschau auf das Ritterideal der Tafelrunde, von nationalem Stolz getragen, bildet den Hauptantrieb seines Schaffens.

Dagegen zeigen sich deutliche Nachwirkungen in einigen Gedichten der „Alliterative Revival“. Die *Awntyrs of Arthure* (um 1380)³⁾, in bewußter Nachahmung des alliterierenden *Morte Arthure* geschrieben, oder sogar vom gleichen Verfasser stammend, erzählen im ersten, moralisch-religiösen Teil, wie Gawain und Königin Guinevere von einer furchtbaren Geistererscheinung heimgesucht werden, während Arthur auf der Jagd ist. Die Erscheinung, sie gibt sich später als Guineveres Mutter zu erkennen, hat hier die Funktion des Fortuna-Traumes übernommen. Sie beklagt ihre Sünden, Unkeuschheit und Stolz, die sie einst auf der Höhe des Lebens begangen, wegen derer sie nun heillos und verdammt als Geist umherirren muß, und mahnt, daß nur Demut und Mitleid das ewige Heil der Seele sichern können, wie die Propheten lehren.

Auf diesen Entwurf einer vorbildlichen christlichen Lebensführung hin stellt Gawain die entscheidende Kernfrage

¹⁾ Ed. J. D. Bruce, *E. E. T. S.*, E. S. LXXXVIII.

²⁾ Ed. E. Vinaver (Oxford 1955).

³⁾ Ed. F. J. Amours, *Scott. Allit. Poems*, S. T. S. 27. 38.

des Ritters zwischen Welt und Gott¹⁾. Wie soll er das christliche Lebensideal verwirklichen, wenn es sein Beruf ist, durch Eroberungen und Waffentaten Ruhm zu erwerben?

„How salle we fare“, said the freke, „that fowndis to tyghte,
That ofte foundis the folkes, in fele kyngis landis . . . ?“

(Str. XXI)

Die Antwort des Gespenstes lenkt direkt auf den exemplarischen Fall des Königs Arthur hin:

Youre kynges es to couetous, I telle the, sir knyghte.
Maye no mane stered hym of strenge, whilles the whele standis.
When he es in his mageste hegheste, and maste es of myghte,
He salle lighte fulle lawe, appone the see sandis . . .

Solange das Rad steht²⁾, scheint seine Herrlichkeit sicher, doch Fortuna, „that wondirfulle whele-wryghte“, wird ihn wegen seiner Ländergier und Eroberungssucht stürzen. Nachdem im ersten, legendenhaften Teil des Werkes Arthurs Ländergier verurteilt wurde, wird im zweiten, politischen Teil durch Gawains Zweikampf mit dem schottischen Ritter Galleron über den rechtmäßigen Besitz Schottlands entschieden, das Arthur erobert und Gawain gegeben hatte. Durch friedliche Übereinkunft erhält Galleron schließlich Schottland als Lehen von Arthur zurück und wird in die Tafelrunde aufgenommen, eine Art Kompromißformel für die einander widerstreitenden religiösen und politischen Ansichten des Dichters.

Death and Life (um 1450)³⁾, eine ebenfalls dem alliterierenden *Morte Arthure* nahestehende Traumallegorie außerhalb des Arthurstoffs, sei nur angeführt, weil sie noch einmal die früher beobachtete Verwandtschaft von Fortuna und Tod verdeutlicht. Im Streitgespräch bezeichnet sich der Tod als Diener Gottes, weil er durch sein Eingreifen die Menschen vor der äußersten Bosheit bewahrt. Wenn dann dem Tod sogar,

¹⁾ Dies ist auch die Kernfrage der mittelhochdeutschen Ritterdichtung der Blütezeit, wie Gottes-Dienst und Welt-Dienst zu vereinbaren seien (Wolfram von Eschenbach, Hartmann von Aue, Walther von der Vogelweide).

²⁾ Die Vorstellung des stillstehenden Rades geht auf Hildebert von Lavardin zurück: „Stante rota Fortuna favet“ (Migne, *PL* CLXXI, col. 1424 A).

³⁾ Ed. Sir I. Gollancz, *S. E. E. P.*, 1930.

wie im schon erwähnten *Parlement of the Thre Ages* die üblicherweise der Fortuna obliegende Aufgabe zufällt, die „Nine Worthies“ zu stürzen, bestätigt dies eine gewisse Austauschbarkeit ihrer Funktionen.

Golagros and Gawain (um 1470)¹⁾ schildert Arthur als Kreuzfahrer und enthält ein wohl vom alliterierenden *Morte Arthure* beeinflusstes Fortuna-Traktat des von Gawain besiegten Ritters Golagros (1120ff.). Fortuna hat den Zweikampf zweier gleich edler und tapferer Ritter entschieden. Weil hier nicht von Schuld und Strafe die Rede sein kann, ergibt sich keine Möglichkeit, einen tragischen „Fall“ vorzuführen, es geht nur um die Einsicht, daß Fortuna im Auftrage Christi jedem Menschen Grenzen setzt.

Quhat menis fortune be skill,
Ane gude chance or ane ill,
Ilkane be werk and be will
Is worth his rewarde.

(1242–45)

Dank Arthurs Großzügigkeit und Gawains Edelmut wird das Glück des Golagros wiederhergestellt. Nicht der Tod, sondern ein neuntägiges Fest beendet die Dichtung.

Arthurs Kreuzfahrerrolle im *Golagros* bezeichnet einen weiteren Schritt der Annäherung an den Legendentypus des christlichen Königs. Anlaß zur Entstehung dieser Legende gab Arthurs Kampf gegen die orientalischen Hilfsvölker des Lucius bei Geoffrey²⁾. Für ihre weitere Ausbildung dürfte neben geographischen Mißverständnissen (Geoffreys „*Aravius mons*“, VII, 85; X, 97) maßgebend gewesen sein, daß Arthur in den Fortuna-Schicksalsexempeln die Gruppe der christlichen Könige zusammen mit Karl dem Großen und Gottfried von Bouillon bildete, die beide, zu Recht oder Unrecht, als Kreuzfahrer galten, als solche auch im alliterierenden *Morte Arthure* beschrieben werden (3422–35).

Nicht Fortuna selbst, aber das geläufige Schema der Traumdeutung mit religiös-moralischer Ermahnung und politischer Belehrung Arthurs treffen wir in der Romanze

¹⁾ Ed. M. Trautmann, *Anglia* 2 (1879), 395.

²⁾ Vgl. J. S. P. Tatlock, „Certain Contemporaneous Matters in Geoffrey of Monmouth“, *Speculum* 6 (1931), 206.

THE USE OF MUSIC IN ENGLISH MIRACLE PLAYS

The study of incidental music in English drama begins with the miracle plays. The immediate ancestors of these plays were the liturgical dramas of the Roman Church. In the church the words and music were on approximately equal footing, neither was properly incidental to the other: it was a partnership that was neither opera nor drama although it contained the seeds of both. Only when the drama left the Latinate and musical grip of the church did it become primarily a spoken drama in which music could become truly incidental. The two were too closely linked in style and subject matter for there to be a clean break between them. The history of the expansion from the Easter trope "*Quem quaeritis*" need not be retold. It may, however, be reiterated that the liturgical drama was musical, all the words were sung. The whole drama was musical taking its music from many sources – the antiphons and sequences, all kinds of hymns and probably also original works. It was, at first the musical development that was important and only later the words, so, in the liturgical dramas, the dramatic powers of the stories were gradually more fully realised and the narrative-dramatic element began to take precedence. In scope, the liturgical drama became too big for the church and too much of a distraction from the essential ritual. When the plays moved outside the church they became, primarily, plays acted by the people for the people. In language most obviously, but also in feeling they became more secular in tone. The change to the vernacular and a livelier dramatic representation – livelier and less obviously sacred but nonetheless a deeply sincere enacting of religious stories devoutly believed – marks the beginning of the use of properly incidental music in English drama.

Schuld an ihm. Die Schuld, im moralischen und religiösen Sinne, liegt ausschließlich in dem unnatürlichen und scheußlichen Verrat Modreds (VIII, 3165–3178), gegen den sich die volle Wucht der Anklage richtet. Wenn auch der Fall Arthurs, entsprechend der Gesamtanlage des Werkes, äußerlich in der langen Reihe der Tragödien erscheint, so wird er doch tatsächlich als die, wiederum exemplarisch bedeutsame Heiligenlegende des christlichen Idealkönigs dargestellt. Deutlich zeigt dies die Schlußapothese: Nach seinem unverschuldeten Tod wird Arthur in den Himmel aufgenommen, wo er als größter der „Nine Worthies“ in ewiger Herrlichkeit thront (VIII, 3102–08). Daneben fehlt weder der aktuell-politische Hinweis auf die Gefahr, die dem Reich vom Streit hochgestellter Verwandter droht, noch die sehnstichtige Rückschau auf das Ritterideal der Tafelrunde, das auch im moralischen und religiösen Sinne völlig positiv gesehen wird (VIII, 3130–3206; vgl. 2773–74).

So werden die vorher oft einander widerstreitenden Darstellungstendenzen des Arthurbildes, die religiösen, nationalen und ritterlichen, in Lydgates idealisierter Legendengestalt widerspruchslos zusammengeführt. Arthur ist aus dem tragischen Kausalnexus von Aufstieg, Schuld und Strafe herausgetreten und verläßt den Bannkreis der Fortuna.

Blicken wir zurück, so zeigt sich das fesselnde historische Schauspiel eines nahezu zyklischen Gestaltwandels des Arthurbildes unter Einwirkung der Fortuna. Bei Geoffrey, Wace und Lazamon verspermt die nationale, ritterliche oder heroische Idealisierung Fortuna den Zugang. Nach ersten Ansätzen im französischen *Mort Artu* beherrscht im alliterierenden *Morte Arthure* Fortuna mit ihrer heilspädagogischen Warn- und Straffunktion die Gestalt Arthurs, der so zum individuellen Helden eines tragischen „Caus“ wird. Zugleich finden sich schon Anfänge einer religiös positiven Bewertung Arthurs, die in Richtung der Legende weisen. Die Nachfolger entwickeln unter gewissen Schwerpunktverlagerungen die bisherigen Wesenszüge weiter, und Lydgate erreicht ihre Versöhnung durch eine erneute, noch umfassendere Idealisierung Arthurs, der damit wiederum dem Zugriff Fortunas entrückt wird.

THE USE OF MUSIC IN ENGLISH MIRACLE PLAYS

The study of incidental music in English drama begins with the miracle plays. The immediate ancestors of these plays were the liturgical dramas of the Roman Church. In the church the words and music were on approximately equal footing, neither was properly incidental to the other: it was a partnership that was neither opera nor drama although it contained the seeds of both. Only when the drama left the Latinate and musical grip of the church did it become primarily a spoken drama in which music could become truly incidental. The two were too closely linked in style and subject matter for there to be a clean break between them. The history of the expansion from the Easter trope "*Quem quaeritis*" need not be retold. It may, however, be reiterated that the liturgical drama was musical, all the words were sung. The whole drama was musical taking its music from many sources – the antiphons and sequences, all kinds of hymns and probably also original works. It was, at first the musical development that was important and only later the words, so, in the liturgical dramas, the dramatic powers of the stories were gradually more fully realised and the narrative-dramatic element began to take precedence. In scope, the liturgical drama became too big for the church and too much of a distraction from the essential ritual. When the plays moved outside the church they became, primarily, plays acted by the people for the people. In language most obviously, but also in feeling they became more secular in tone. The change to the vernacular and a livelier dramatic representation – livelier and less obviously sacred but nonetheless a deeply sincere enacting of religious stories devoutly believed – marks the beginning of the use of properly incidental music in English drama.

The age-old traditions of music and worship were not and could not be ignored by the new drama. It was from the residual music of the Mass in the drama that the potent dramatic effect of music was gradually realised. In the church all was embellished with music but in the drama where music was more isolated its effects could, at last, be more readily grasped. The stories were a part of the audience's environment and certain music was equally positively a part of these stories. The music was helpful if only as an emotional valve; the urge to sing at climactic moments of the stories would not be gainsaid. The music was expected, it emphasised particular aspects and moods of the stories and, doubtless, welded closer the intimacy of actor and audience. It would be strange, for instance, if the audience did not join in such well known hymns as the *Te Deum* at the cycle's close. Music, the simplest and most popular pastime in mediaeval society, was an important addition to the entertainment of the plays: public performances and civic celebrations always used music to gild the occasion. The many men who made the plays were bound to realise the sheer dramatic value of music: that at times it had an effect over and above its religious significance. It was naturally not used instantly with dramatic decorum and justly calculated effect. There was the ever-present struggle between dramatic effect and easily given entertainment of the music itself, as well as the hinderances of an immature technique. The plays followed approximately the same plan and, therefore, effects in various plays and cycles can, to some extent, be compared with each other but it must still be remembered that we have no right to expect a neat chronological development to unfold from what is, at root, a drama still in its birth pangs.

The Chester Cycle is probably the oldest cycle extant, or at least the one nearest to its original form. A somewhat detailed study of this cycle's music will let it serve as a standard by which the other cycles may be examined. The Banns briefly introduce each Guild and its play: mention is twice made of music.

The Appearinge Angell and starr upon Christes beirth
to shepheardes poore, of base and lowe degree,
you painters and glasiors, decke out with all meirth,

and see that "Gloria in excelsis" be songe merelye.
 fewe wordes in that pageante makes meirth truely,
 for all that the Authour had to stande uppon,
 was "glorye to god one heigh" and "peace one Earth to man".
 (Banns 16)

The Shepherds' play is the regular occasion for music and comedy. Possibly this scene of the first announcement of the happiest news of the story to the poor shepherds came nearer to the audience than did most other scenes and the contrast between the heavenly wonder and contemporary society was accordingly strongly marked. At least, the Banns go some way towards explaining the consistent decoration of this scene in the cycle with music and comedy. The other mention in the Banns is at the Smiths' play, *Purification*:

to sett out yo^r play comly, hit shalbe yo^r parte
 gett mynstrells to y^t shewe pype, Tabrett & ffute.
 (1574 MS)

The Purification was also one the regular display scenes, with processionals and singing in the temple.

The church was the house of God on earth and it was natural that heaven should be imagined as His infinite cathedral ringing with music and songs of angels. *The Fall of Lucifer* displays angels depicted as continually singing God's praises:

hym for to thanke with somp solace,
 A songe now let us singe in feare. I. 63-64

Eden before the Fall is full of sweet music; minstrels play when Adam, new-created, is led into the Garden. The voice of God is heard over music (II. 112, 279). Basically this music is liturgical but even here overtones of a more purely dramatic effect are caught: the singing of the angels throws into higher relief the terror of Lucifer's fall. The music in Eden becomes a symbol of its happy purity when it is the last thing heard by Adam and Eve as they begin their exile: "Then God shall drive Adam and Eve out of parradice, and saye to the angelles and mynstrilles shall play" (11.383). This same music sounds before and after the angels take guard round the Garden. This

second burst of music is tentatively used to cover a lapse of time for, when Adam speaks after it, he mentions his thirty years of exile.

The Deluge is notorious for the drinking song of Mrs. Noah and her gossips, "Here is a pottell of malmsey". As meaningful in its own context, however, is the singing in English of the psalm, "Save mee o God" (111.256). It is possible that it was sung first in Latin as there is a direction for singing eight lines before the English psalm is called for. This dual presentation in Latin and English is not unusual. In *Christ's Ascension*, towards the end of the cycle, the lengthy and impressive liturgical ritual is sung in Latin, then the gist of it is repeated in English spoken dialogue. The discussions of the "Gloria" by the shepherds are of the same order.

The Nativity has its musical core in the vision Octavian has of Mary and the Child Jesus: the vision is embellished with angelic choruses and Octavian's words at this music presage those of many a character in later drama on the powers of music:

Ah! Sibill, heares thou not this songe?
My members all it goeth among,
Ioy and blis makes my hart strong,
To hear this melodye. (VI. 681-684)

The painters and glasiors take the advice offered in the Banns. The shepherds are quickly depicted as simple men finding their best amusement in idle banter and music. Gartius indirectly marks their love of singing by scorning their silence when he arrives:

Fye on your loynes.....
your sitting without any songes. (VII. 213-214)

This makes more natural the discussion which follows the angel's glad tidings. The comments on the message reiterate the news but the chief entertainment derives from the musical chatter: The comedy springs from the unsubtle humour of the shepherds about the complex liturgical singing which they cannot properly appreciate. Without the walls of the church they can laugh openly at those technical mysteries which inside they silently wondered at. It is partly this attitude which is at

the heart of the change in manner and method of the music in these plays, although it was only because these religious beliefs were so ingrained that they could be joked about. The comedy in the long conversation is a little over-long, somewhat too sophisticated (as it more definitely is in the Towneley First Shepherds' Play) but the intention is clear. The musical nature of the comedy fits their character. Inevitably their talk of singing, tinged with critical tones natural to singers discussing other singers, leads them to sing themselves as they go to Bethlehem. Their song is an uninhibited "hilare carmen" with a cheerful chorus of the "Troly loly, troly loly loe" type, a rough equation of the angel's "glorum glarum with a glo". The song is not given but was probably of the same kind as that sung in the Coventry Pageant which would link with the Chester propensity for balancing Latin hymns with secular songs. Their simple gifts to the Child include a bell: in other plays they include a pipe and a bell on a brooch. The play ends with their departure singing.

In three Mss. (Bwh) music is used to cover the time of the approach of the three kings to Herod's court and also – possibly another example of the almost accidental discovery of musical effect – to suggest the irreverent nature of the court. "Heare the messinger goeth to the kinge and the mynstrilles muste plaie" (VIII 144). In no other play is music heard at Herod's court although, remembering the probable French ancestry of this cycle, it is interesting to note that such associations were not unusual in French miracle plays.

This cycle is also unusual in having the warning to Joseph and Mary to flee the wrath of Herod sung by an angel.

Musically, the central part of the cycle is uneventful: music occurs at traditional places only. *The Purification* has the procession and singing in the temple setting; the *Descent into Hell* is triumphantly concluded with *Te Deum* catching dimly at the singing of the choir of children at the entry into Jerusalem in the previous play. *The Resurrection* has "Christe Resurgens" sung.

The section of the cycle played upon the third day concludes the story with glory amply supported by music. *Christ's Ascension* liturgical in form, is done with unusual

splendour. Set between the loud choruses of rejoicing angels is the voice of "god almighti alone" and the antiphony of Jesus and the angels. The Latin, like that of the Shrewsbury fragment, is sung but a translation in English follows, spoken "in lingua materna". "Veni creator spiritus" is sung during *the Sending of the Holy Ghost* and two angels sing again at the descent of the tongues of fire. The last two plays each end with a hymn, *Antichrist* with "Gaudete lusti in Domino" and *the Last Judgement* with "Lætimini in Domino" and "Salvator mundi Domine".

The Chester Cycle uses all the accepted Latin hymns which survived from the liturgical drama in what are the traditional places in the cycle but shows the way ahead in its admixture of vernacular songs and its use of occasional music for more than a strictly religious end.

The musical content of the York Cycle is less adventurous in its use of secular songs and relies for its newer effects upon the fresh placing of religious songs and their accumulation for grandiose effect. The directions are more economically worded than those of any other cycle but occasionally the text suggests singing which is otherwise not marked. The crossing of the Red Sea ends with a boy saying:

Now ar we wonne fra waa, and saved out of þe see.
 Cantemus domino, to god a sange synge wee. (XI. 405-6)

The occasion suits such a hymn. Noah greets the returned dove with what may merely be a figure of speech but which, allowing for the tradition of singing in the ark, may have been the cue for a hymn or psalm:

We mone be saved, now may we synge! (IX. 260)

Towards the end of *the Adoration* the first King remarks in similar vein:

For solas ser now may we synge,
 All is parforned þat we for prayde. (XVII. 301-2)

As a gauge of the tone of the cycle we may take the *Shepherds' Play*. The gay chatter about the angel's song is rigorously cut down to some twenty lines and there is scarcely any of the usual merry-making and singing comedy. The angel sings the

glorious song at once and almost immediately one of the shepherds maintains that he can "synge itt alls wele as hee! . . . yf ye will helpe" (XV. 60) and so, apparently, the song is repeated. Then they go to seek the Babe, on their way making "myrthe and melody, with sange to seke oure savyour" (83-84). After their offering they leave singing.

The regular events of the cycle celebrated with music occur in this cycle. An interesting feature of the *Temptation of Jesus* comes after He has refused to turn the stones into bread. Angels celebrate this victory by singing "Veni creator" at which the Devil is convincingly shown to be put in mind of of another test:

A! ha! nowe go we wele ther-by!
I schall assaye in vayne-glorie to garre hym falle.
And if he be goddis sone myghty witte I schall

(XXII 210-212)

Typical of the manner in which accepted musical scenes are reworked in a more spectacular way is the *Entry into Jerusalem*. Burgesses are first seen preparing the show:

With braunches, floures, and unysoune,
With myghtfull songes her on a rawe,
Our childir schall
Go synge before.

(XXV 262-265)

The excitement grows during a short scene between a blind-man and a friendly beggar explaining to him the meaning of the joyful noises that can be heard. When the singers finally appear eight verses of praise for Jesus are either sung or chanted to make the climax of the show.

From plays XXV to XXXVIII the musical tension slackens before the final sweep to a triumphant close. *The Harrowing of Hell*, *Resurrection*, *Ascension*, and *Descent of the Holy Ghost* have the normal liturgical chant accompaniment. The three plays of the death and assumption of Mary are, however, sumptuously set with music. Jesus sends angels to fetch Mary and his words set the tone for the consequent ceremonial:

And bringe me my modir to þe highest of hevене,
With mirthe and with melody hir mode for to mende.

(XLV 177-178)

The angels respond "et cantant antiphona scilicet Ave regina celorum". The most ambitious scene is contained in the next play of the *Appearance of Our Lady to St. Thomas*. Thomas, sorrowfully returning from India, is miraculously transported to the vale of Jehoshaphat where he wearily falls asleep. He has a vision of Mary in heavenly glory, the angels singing praises about her. This vision in the MS is interspersed with the actual music for several of the angels' songs which seem to have been specially composed for the play. In keeping with the liturgical spirit of the cycle all the songs are in Latin. As a dramatic and spectacular scene this is the most ambitious in the cycle. Its feeling of heavenly triumph is maintained throughout the last two plays which follow it. *The Assumption an Coronation of the Virgin* is acclaimed by angelic song "et sic facit finem cum melodia angelorum transiens a loco ad locum". The unusually full final direction again hints at the pageant effect with a final scene of movement and triumph backed by singing instead of the static choral singing which is the impression usually given by the closing chorus.

The Towneley or Wakefield Cycle uses less music than any other cycle but, nonetheless, contains two important musical scenes which are prophetic of later developments. No music is marked at all until the seventh and incomplete play of *the Prophets*. David in this play almost certainly sings or chants his lines; the insistence in the text on his doing so is too strong merely to be an acknowledgement of his legendary association with music in the Bible. He begins by promising to "syng yow a fytt" (VII 104):

Myrth I make till all men,
with my harpe and fyngers ten,
And warn them that thay glad. (109-111)

He concludes by saying:

Now have I songen yow a fytt. (157)

The Cycle is most famous for its second *Shepherds' play*. The first one is of the normal kind, closely modelled on the Chester pattern save for the fact that the discussion of the angel's song is even longer drawn out and, consequently, less effective. The

essential story of the angelic tidings and the seeking of the Child is, in the second play, prefaced by a fully worked out comedy of sheep-stealing. This is one of the furthest departures from the spirit of liturgical drama in the cycles but also one of the most successful and most advanced essays in drama in them. The music of the shepherds is retained but made more than a usually integrated part of the play. Daw announces himself to his fellows and the audience by piping as he approaches. Together the shepherds huddle in the cold, cheerless night and talk and sing to pass the time. Their singing conveniently covers the entry of Mak, the thief. When the others are asleep he steals a sheep and takes it to his cottage. Knowing he will be suspected and followed, he hides the sheep in a cradle and tells his wife to croon a lullaby over it as it were a baby. She does so but her music is somewhat harsh: "Hard I never none crak/so clere out of tone" says one of the shepherds listening outside. The comedy is played through to Mak's discovery and discomfiture and then the religious theme of the play is taken up. The music of the angel's message contrasts well with the lighthearted music which has gone before and stands out more significantly as something different and more important. The play continues from this point in orthodox manner. The music as whole not only acquires more meaning in the context of the play but is neatly varied and patterned: the cheerful song of the shepherds leads to the creaking voice of Mak's wife, to the sweet singing of the angel and so back again to the shepherds' singing on their way to the manger. One good consequence of the preliminary comedy is that the shepherds' commentary on the "Gloria in excelsis" is cut down to reasonable proportions.

The later plays fetch in more music than the earlier ones. It is generally accepted that Wakefield borrowed its cycle originally from York but that each then developed in its own way. *Thomas of India* appears in a much condensed version of its York glory and the vision – in this cycle Jesus singing "Pax vobis" – is transferred from Thomas to Peter and Paul. *The Last Judgement* contains hints of that naturalistic use of music evident in the second Shepherds' play. The demons fearfully discuss the sound of the horn calling to

Doomsday and Titivillus carps bitterly, and in a strangely modern language, at the noisome activities of the bellringers:

Then deffys hyni with dyn
the bellys of the kyrke,
When thai clatter;
he wishys the clerke hanged
ffor that he rang it....

(XXX 344-348)

All this evil muttering is, however, submerged in the final *Te Deum*.

The *Ludus Coventriae* or, less misleadingly, the Hegge cycle, is especially notable for its musical interest and spectacular qualities. The music is almost entirely derived from liturgical sources but it is developed with a noticeable freshness of approach and with a definite instinct for dramatic effect. Significantly there is more than a mere singing of the accepted hymns in the accustomed places, the music is often closely linked with the action and becomes integrated incidental music. The care taken with the musical effects is borne out by the almost anxiously full stage directions. There are three occasions when the combination of music and action most clearly foreshadows future developments. The first is unexpected in so predominantly serious a cycle: Noah enters "cum navi cantantes". This is an early instance of the singing of sailors to become more important later and be transferred to soldiers notably. If, as Craig has argued in his recent study, *English Religious Drama*, these plays were those of Lincoln, this entry may be a reflection of the sea and river trade there in the little inland port of the Brayford (pp 265 to 280). *The Purification* contains the most touching stage direction in any cycle. Jesus is brought into the temple and most solemnly received but, for once, the fact that he is a child is not lost sight of: *Nunc Dimittis* sung "the psalm songyn every vers and þer qwyl Symeon pleyth with þe child". The third example occurs in *the Crucifixion*, that part of the story wiche was always left to make its own tragic effect by its starkness. The Cross is set up and then the direction reads: "here xule þei leve of and dawcyn a-bowte þe cros shortly". The vicious element in this scene is thus driven home by a use of music akin to that which accompanied Abel's

murder in a later MS of the Chester cycle. It is specifically ordered to be a short dance, presumably so that it shall not partake of the nature of an entertaining pause and divert the audience from its object of increased pity for Christ to mere watching and foot-tapping enjoyment of an unexpected dance-sequence.

The most impressive large-scale musical shows are concentrated in the *Contemplacio* group of plays. The nucleus of *the Conception of Mary* is an ambitious temple scene with a background of what is, to all intents and purposes, a minature religious service. "There they xal synge this sequens. Benedicta sit beata trinitas. And in þat tyme sakar with his ministerys ensensyth þe Autere and þan þei make her offryng" (Ms VIII 72). The rest of the ceremonial singing is carefully marked out for chorus and minister and Episcopus. The barren Joachim and Anna are not allowed to make their sacrifice and the music and splendour sharply emphasise the isolation into which the pair are cast. The play ends with the appearance of the angel foretelling good news to the faithful couple against music made by "þe hefne syngyng. Exultet celum laudibus" (196). In the next play even greater demands are made. The stage directions again tell the tale of this action fully: "here þe Aungel bryngyth manna in a cowpe of gold lyke to confeccions. þe hefne syngyng. . . . here xal comyn An Aungel with dyvers presentys goyng and comyng and in þe tyme þei xal synge in Hefne þis humpne. Jhesu corona virginum" (Ms. IX 259). *The Betrothal of Mary* is studded with bursts of angelic singing. *The Conception* is also hymned by the angels.

The amount of music lessens in the following plays but the serious tone is maintained. *The Adoration of the Shepherds* is the most serious presentation in any cycle of the announcement of the birth of Jesus. It opens immediately with "Gloria in excelsis" which a later hand has crossed out; it was, however, quite possibly sung there as the angel continues to relate the glad news in verse, mentioning, "Therefore I synge a joyful stevene" (Ms XVI 7). The shepherds discuss the message solemnly, quoting some of the prophecies about such a birth. Then the direction for the angel's song recurs and the text following it is somewhat upset, due, suggests its editor,

Block, to the cancellation of the "Gloria" at the beginning. However, there seems no reason why the song should not be sung twice. What follows the singing, in order of sense, is a three part group: one, very short, of the usual humorous comment, then the decision to go to Bethlehem and lastly the praises which the shepherds sing to the Child. This is no "hilare carmen" but "stella celi exterpavit". The praises of the Child are all in markedly different rhythmic and stanzaic forms which possibly points to the fact that they were sung. These words again place this Shepherds' play apart from the others because they are so mannered. A final fresh departure in this play is Mary's farewell to them:

Now ye herd-men wel mote ye be
 Ffor youre omage and your syngynge
 my sone xal a-qwyte yow in hefne se
 and yeve yow all ryght good hendynge. (151-154)

The Entry into Jerusalem entails further display but the most spectacular scene in the cycle, and the most carefully annotated is *the Assumption*. Although the tone of this play is liturgical the organisation of the action is definitely dramatic, in some ways almost operatic. The instruments to be played are, most unusually, listed in the directions: "hic descendet angelus ludentibus citharis et dicet marie" (Ms. XLI 90). Jesus descends "cum omni celesti curia" and, like God in the *Chester Creation*, He speaks and "hic cantabunt organa". Gradually the singing is built up to a climax. A chorus of martyrs sing followed by "cantabit omnis celestis curia", then "angeli dulciter cantabunt in celo. Alleluia". When Mary dies and her body is placed in the tomb there is a sudden and effective drop from choral singing to the solo voice of John. For the actual Assumption the music swells majestically and again "al hefne makyth melode" and "in celum cantantibus organis" until Archangel Michael announces the triumphant closing chorus:

for this holy assumpeyon, alle hefne makyth melody.
 Deo gracias.

After this grandiloquent play the *Doomsday* is comparatively quickly played through with no music marked although "Te Deum" probably concluded the performance.

In turning to the separate plays after the *Ludus Coventriae* we may naturally turn to the two richest from the musical point of view, the *Coventry Pageants*. The wealth of music in these two plays, the allusions to music in the civic records and the fame of the *Coventry Corpus Christi* plays point to what a loss we have in the disappearance of all but these two. Albeit revised and rewritten as they stand, in their simpler and humbler feeling they exemplify the miracle play at its most superficially secular. The shepherds have none of the false wit of their fellows in other plays, their humour springs directly from their simplicity. They sing vernacular songs on their journeys to and from the stable which perfectly blend worship with simplicity:

Doune from heaven, from heaven so hie,
Of angeles ther came a great companie,
With mirthe and ioy and great solemnitye,
The sange terly terlow;
So mereli the sheppards ther pipes can blow (song 3)

The same feeling pervades the more famous lullaby sung over the doomed *Innocents*. The dramatic point of this song is neatly made and it foreshadows many a seventeenth century dramatic song with its abrupt reversal of consequent action. The song is not only charming musically but, in its words, carries the action of the play along. So also did the *Shepherd's* narrative song of the night's events: their song was additionally effective as a binding element in the play as verses of the same song were sung going to and coming from the stable. The presentations in the temple are accompanied with music in the usual manner but vernacular hymns instead of Latin are used: these also comment on the action.

Among the records left in town archives of play performances those at *Coventry* are possibly the richest. They display fully the resources which a thriving town could call upon and some extracts from them will help to fill the gap left by the generally sparse stage directions in the plays. Payments to musicians, as such or as waits or minstrels, abound: money is paid for the loan of organs and drums, for bagpipers, trumpeters and flautists. It is particularly interesting to mark the

care taken over the provision of songs. In 1569 Thomas Nyclys was paid "for prikinge the songes xij d." In 1567 "item paid for prikyng the songes xij d." In the same year "to the singers and makyng the songe ij s. iij d." The value of these payments may be approximately judged by comparing them with actor's payments by the same company (The Cappers): Pilate 4/-, God 1/8, and Demon 1/4. The regular fee for minstrels or "syngyngmen" was 6d. or 8d. The Drapers seemed to take a more expensive interest in music. "Clarkys" (probably from St. Michael's or Holy Trinity Church) were hired for "syngyng" at 2/- whilst the trumpeter received the large sum of 3/4, later rising to 5/-. In contrasts playing upon the regals was rewarded with only 6d. When the Mercers put on *the Destruction of Jerusalem*, a play specially written by a scholar of Oxford to replace what was feared to be out-of-place pageants, the music was particularly lavish, perhaps to gild the change. "P'd Digbyn for dromminge vi s., p'd iij boyes that plaied xvj d., p'd for mussike v s. iiij., p'd the trumpeter iij s. iiij d." Nothing could save this play, however, and it was quickly dropped.

Hull had only one play of Noah and the memories of that are only available in the civic records. They exist for 1463-1539 and A. J. Mill examining them found regular payments to variously named bodies of musicians. A Bell-man seems to have announced this play rather than a trumpeter whilst waits were paid "for goynge aboute the towne with the shipp". The ark was evidently a large vessel for it held, besides Noah and his family, a choir of the parish clerk and six children.

Of the separate plays remaining, those collected under the name Digby represent a further stage in the decline of the miracle play into purely secular drama. The music and comedy are thrust rudely into the action. The nautical singing is transferred from Noah's sailors to the seamen who carry Mary to Turkey: they enter uninhibitedly, "here xall entyre a shyp with a mery song" (Mary Magdalena II. 34). Later in the play Mary is tempted by Satan and her fall is symbolised by her dancing with him. Dancing is literally dragged in at every opportunity. The first play deals with Herod's massacre of the Innocents: the prologue, after dilating on the matter of the

play to come, swiftly announces what would seem to be the more important attractions offered:

And ye menstrallis, doth your diligens
& ye virgynes, shewe summe sport & plesure,
These people to solas, & to do god reverens,
As ye be appoynted; doth your busy cure!

"The virgynes" were obviously an attraction in this play: at the receiving of Jesus into the temple, after *Nunc Dimittis*, Anna calls for dancing as part of the worship, though her other reason possibly is more to the point:

& shewe ye summe plesur as ye can. (549.1)

The play ends barely twenty lines later, yet, as the epilogue says,

wherfor, ye virgynes, er we go hens,
with all your cumpany, you goodly advaunce,
Also ye menstralles doth your diligens,
A fore our departyng geve us a daunce. (563-566)

The play of St. Paul is also studded with directions for dancing, these are admittedly in a later hand, but this only argues a further stage in the decadence already visible in the method of the plays. This play ends more normally with a hymn, "*Ex-cultet celum laudibus*".

The comic element in the shepherds' music is transferred in *Mary Magdalene* to an episode denigrating a non-Christian worship. The temple priest and his impertinent boy argue about the conduct of the service and the bellringing, concluding their largely extraneous patter with a "mery tune" which the boy first hums and then they both sing. This offhand use of comedy and music is of a part with the lax framework and workmanship of the plays.

To confound these strictures the series also includes *Christ's Burial and Ressurrection* which is hardly at all secular being pious and modest in spirit. Whereas the other plays of this series are mongrel descendants of plays on liturgical subjects this one keeps close to the liturgy. In feeling it is near to the Chester *Ascension* and the York vision to St. Thomas. The amount of music used in it and its static nature make it more a religious exercise than a drama proper.

There is always difficulty in trying to trace simple patterns and neat chronological developments in the changing forms of dramatic art. Nowhere is it more difficult than in the miracle cycles, themselves standing at the beginning of drama and, as they come to us, laden with the accretions and alterations of many years and hands. The most obvious and expected influence is that of the liturgy and its music. Music was indissolubly wedded to certain of the events of the stories. Significant moments retained their old musical accompaniments the "Te Deum" to close the cycle; "Christe Resurgens" at the Resurrection; "Gloria in excelsis" at the Nativity. The other pervasive church influence was the fundamental association of music and religion, music and heaven. Heaven where "angellys syng with grett swetnesse" (Croxtton Play I. 923). It is probable that there was no tradition that angels invariably sang. In special cases, as in the *Chester Assumption*, they are ordered to speak but that was to mark a change from Latin to vernacular. Whether music always accompanied their entrances or played as they spoke or chanted is an unanswerable question. The parts of these chief singers in the plays were probably taken by the clerics and choir-singers who had the training for such roles. The church, for all its care not to let its buildings become music-halls and its clerics public performers in them, never under-rated the value and power of music. The doctors in the temple in the *Ludus Coventriae* list it among their accomplishments:

of Swete musyke who so wyll look
seke no farther but to oure presens. (Ms xxi, 11-12)

There are many references to clerics taking part in these plays but, later, they had to be barred from entering into these secular activities to the detriment of their first duty to God and the Church.

The use of accustomed liturgical music at certain points had always had a certain dramatic value which, in the plays, at last began to take precedence over the religious value. It is a borderline difficult to define but, nonetheless, existant. One example of this movement away from the purely liturgical is in those scenes laid in the Garden of Eden where the bitter-sweet

emotional effect of the music at the expulsion was discovered. In the Norwich play this was extended: "And so þei xall syng, walkyng together about the place, wryngyng ther handes.

Wythe dolorous sorowe, we maye wayle & wepe
Both nyght & daye in sory, sythys full depe. (89)

The mere removal of music outside the impressive confines of the church laid it open to these developments, of all kinds; to the humour of the unsubtle in the face of the now unprotected sophisticated. Another development took flight from the sheer spectacular value of some of the church's ceremonial. Sometimes the appeal of the strange and exotic was kept close to the religious spirit as in the York Vision or the Digby *Resurrection*. Yet, even in these apparently controlled performances, the power of the drama was growing visibly at the cost of the church's. Primarily the appeal lies in the wonder aroused by the vision, the miraculous and unexpected, this is the dramatic framework into which is fitted the liturgical material. The great processional scenes were, in the same manner metamorphosised into pageant shows adding variety and colour to the play above their basically ecclesiastical importance. The charming scene of the Child Jesus being amused during the singing of "Nunc Dimittis" is one of the most appealing signs of the growth of dramatic power. Because the drama was outside the church any development, however much it might be pious and serious in tones, had to be away from the genuinely sacred. This is clearly seen in the use of singing. The first step is the singing of the church hymns in plain transference from the church, sometimes with commentary after them which, either literally or indirectly, translated them. Next direct translation appears, "Save mee o God". The way is then clear for vernacular songs ranging in spirit from the humble ones of the Coventry Shepherds to the unabashedly popular ditties of Mrs. Noah and the her fellow spirits in the temple scene in the Digby plays. The fallacy of expecting pleasantly ordered development along these basic lines is nicely exposed in the Chester cycle where the psalm in English is cheek by jowl with the drinking song.

The infiltration of popular song into drama leads to the general influence, musically of the popular customs. The church had tacitly recognized the grip of the old pagan customs and rites on the people by metamorphosing some of the more prominent celebrations into their own ceremonials and allowing others to enter in such guises as the Feast of Fools, as wisely provided safety valves. With the restraint of the clergy removed the plays were free to assimilate whatever was found attractive in these customs and rites. Folk drama, itself a descendant from pagan ritual as miracle drama was of Christian, depended for a large part of its appeal upon music and dancing. In some forms, such as the Morris, dancing predominated over the dramatic elements. In less certain ways influences may be suggested in the miracle plays of these pagan games: the musicality of the shepherds' plays may in some way be due to the musical elements of the May ceremonies, ancestors of the pastoral plays, which closely linked the countryside with musical entertainment. More obviously the influence can be traced in the introduction of dancing into the miracle plays. Dancing was almost traditionally associated with the Devil's party, the church, to a certain extent, equating it with evil. It was the symbol of loose and riotous living: most clearly this inference comes through in the temptation of Mary in the Digby plays. The dancing about the Cross in the York play takes some of its horrible connotations from this association. On the continent there was more dancing in the miracle plays, especially of devils; the fall of Adam and Eve in *Mystere d'Adam* was celebrated by "magnum tripidum". This development is most noticeable in English fifteenth century drama, but the seeds are planted in the miracle plays. The popularity of dancing and the way in which this popularity was allowed to take precedence over dramatic propriety is seen in the Digby plays.

There is naturally little indication of what music was played before and after the plays, while the pageants moved from one place to another, but, if the Digby and the Cornish plays may be taken as examples, it seems that there more popular elements in musical entertainment were kept for such times. The Digby plays with their music after the prologue

suggest something of a kind of overture such as was common in France. The Croxton play of the Sacrament ends its prologue in that vein:

Now Ihesus yow save from treyn & tene,
To send us hys hyhe ioyes of hevynne,
There myght ys withouten mynd to mene!
Now, mynstrell, blow up with a mery stevyn. (77-80)

The broad pattern that emerges from this mixed and sometimes indecipherable weft is of the plays which took their music in the first place from the offices of the Mass. As the drama grew from the dramatic possibilities inherent in the symbolism and antiphonal chanting of the Mass so did the dramatic possibilities of the music itself become only clear in the drama outside the church. The spoken word was primarily important and music, because it was used less frequently, revealed its potentialities as a dramatic tool. The liturgical tradition combined with popular musical traditions of the folk festivals and plays with their songs and dances ensured that music was never neglected in the miracle plays. The overlaying of the liturgical feelings was inevitable, whether it sprang from the genius of a man, as the writer of the Wakefield second *Shepherds' Play*, or from what might be called the genius of a city, such as Coventry, for musical entertainment. Religion left its enduring mark in the association of itself with music in dramatic tradition. On a more technical level the use of music as a stopgap to fill in a pause in the action or cover a passage of time, was already being developed. It will not do to read too much into these first efforts, dating of some of them is uncertain, there is no unanimity in the directions (the various directions in the five Mss. of the Chester cycle demonstrate this). In some cases musical directions found or not found have to be balanced against musical forces known to have been available. It is pleasant and easy to speculate upon what we wish to have been the uses to which these musicians and music was put: it is easy, perhaps, to read too much into the music that was used but, emerging from all the uncertainty, is enough demonstrable usage of music to allow us to say that in miracle drama the true beginnings of the strong musical tradition of English

drama may be seen. English drama was born in a musical service, almost in a flourish of notes, a melisma, and music was never afterwards ignored by the dramatists. In these plays it is often statically and unoriginally used, sometimes clumsily put in but, if the means were roughly handled at times, it is still possible to discern the first sight of those musical-dramatic ends which the richly endowed dramatic technicians of the Stuart period were most clearly to visualise and approach.

ST. ANDREWS UNIVERSITY

R. W. INGRAM

Critical Bibliography

General works:

- E. K. Chambers: *The Mediaeval Stage*. Oxford 1903 i, ii.
 K. Young: *The Drama of the Mediaeval Church*. Oxford 1933
 G. Reese: *Music in the Middle Ages*. London 1954
 H. Craig: *English Religious Drama*. Oxford 1955

Chambers is indispensable for any study of mediaeval drama. Young's is the best survey of the liturgical drama but Reese gives an admirable short survey from the musical point of view in his sixth chapter, "Gregorian chant: its modal system and forms," (149-197). Craig deals comprehensively with English religious drama with reference to the music of the plays in passim.

Music in the miracle plays:

- F. Collins: *Music in the Craft Cycles*. PMLA, xlvii (1932)
 G. H. Cowling: *Music on the Shakespearian Stage*. Cambridge 1913

Collins' is the one article dealing with music in the craft cycles generally. Without going into any details he makes the point of their musicality, an average of one play in three being musical, and of the conventional usage of the old church antiphons and hymns at certain points in the plays. He indicates what is an interesting subject without examining it in any detail. Cowling restricts himself to a comparison of music in the Creation plays of the cycles noticing the introduction of folksongs as an indication of the later dramatic lyric's approach to simplicity of melodic line and closer integration with the drama.

- J. R. Moore: *The Tradition of Angelic Singing in English Drama*.
 JEGP, xxii (1923)

Makes the valuable point that angelic singing is a result of the music in the plays rather than a cause, music not being a distinguishing mark of the angels in the Bible. This adds to the suggestion that the linking of

singing and music with angels and heaven was one of the earliest examples of the dramatic use of music. Moore adds that the notion of music as a heavenly art strengthened the tradition.

L. E. Pearson: *The Isolable Lyrics of the Mystery Plays.*

ELH, iii (1916)

C. Davidson: *Studies in English Mystery Plays.* Trans. Conn. Academy of Arts & Sciences. ix (1892-95)

Pearson suggests that more parts of the plays were sung than are marked in the directions, such parts being the more lyrical passages of praise to God. The rhythm of the lines in some passages and occasionally their isolation, as it were, from the main dramatic context and flow of action are also advanced as support for this thesis. It can only remain a suggestion but the lines chosen by Pearson certainly seem to bear out the contention as do such passages as the welcoming of Christ into the City in the York play of "The entry into Jerusalem" and David's section in the play of the Prophets in the Towneley Cycle. Davidson suggests a performance of the plays by chanting, somewhat in the manner of the Classical epics, but this seems too extreme.

J. R. Moore: *Miracle Plays, Minstrels and Jigs.* PLMA xlviii (1933)

L. B. Wright: *Vaudeville Dancing and Acrobatics in Elizabethan Plays.* Eng. Studien lxiii (1928-29)

F. M. Salter: *Medieval Drama in Chester.* Toronto & Oxford 1955

Moore, writing a postscript to Collins' article adduces evidence from the Cornish plays that the minstrels provided a general and extraneous kind of musical entertainment. Wright traces some of the vaudeville element of Elizabethan theatres from this ancient foolery. Salter, concerned primarily with attempts to redate definitively the Chester cycle, demonstrates the comedy of the plays from the Shepherds' mockery of the angel's song (103-4). He also notices the skilful dramatic use to which the music was put in the plays generally (107).

W. J. Phillips: *Carols, their Origin, Music and Connection with Mystery Plays.* London 1921

R. H. Morris: *Chester in the Plantagenet and Tudor Reigns.* (Chester) 1893

Phillips' chatty and anecdotal book contains little of real significance for our study, despite its title, excepting this note, for which he gives no reference and no support for it can I find in Chambers or Morris (this latter contains much of interest from the records about the plays and their music but his accuracy as a transcriber is now under fire from Salter): "At first carols were merely sung as Intermezzi between the scenes of the Mysteries. . . these became so popular. . . that there was rivalry between the actors and the carol-

singers, and the audience, having taken a great liking to the carols, were always asking (like *Oliver Twist*) for more, and it is recorded that, at Chester, the audience once wrecked the stage and properties and beat the players because they did not get enough carols to please them." (24) He then writes that by the thirteenth and fourteenth centuries the two linked and "the music was performed on the stage as part of the play itself" suggesting very early dates for his earlier and irritatingly unsupported statements.

- N. C. Carpenter: *Music in the Secundum Pastorum*. Speculum xxvi (1951)
 R. Withington: *Musical Terms in the Secundum Pastorum*.
 Modern Language Notes lviii (1943)
 C. F. Hoffmann: *The Source of the Words to the Music in York*
 XLVI. Modern Language Notes, lxx (1950)

The first two articles demonstrate the technical knowledge of the author of the *Secundum Pastorum*, and, presumably, his audience; the last presents a solution of the words written for the special music of the York play "The Appearance of Our Lady to Thomas", of which Cummings, the music's original slipshod editor for L. Toulmin Smith, could only say were not to be found in the church music for the feast of the Assumption of Mary.

Foreign influences

- G. Frank: *Mediaeval French Drama*. Oxford 1954
 G. Cohen: *Theatre Religieux: Mise en Scene*. Paris 1906
 (Livre III: ch 3 Art et Mystere) 131-141
 A. J. Mill: *Mediaeval Plays in Scotland*. Edinburgh & London
 1927 (St. Andrews Univ. Publications xxiv)

Miss Frank deals fully and clearly with early French drama and is particularly good on musical aspects of the subject allowing valuable comparisons to be made between French and English methods and, more importantly, suggesting from surviving French plays, the developments of English drama, the manuscripts of which were largely destroyed during the Reformation, during the period. Cohen is an old book but useful for general summaries of musical technique in French cycles. He marks the popularity of dancing in the plays, noticeably at Herod's court (p 138) which perhaps supports the suggestion of the French origin of the Chester plays. Miss Mill's work is useful for its documentation and proof that the drama made use of music in Scotland.

additional:

- Elis. Benschel: *Die Gesangseinlagen in den englischen Mysterien*.
 Münster 1930.
 J. Smits von Weesberghe: *Muzick en drama in de Middeleeuwen*.
 Amsterdam 1942.
 G. C. Taylor: *The Relation of Lyric and Drama in Mediaeval*
England. Chicago 1907.

DIE DUALISMUSLEHRE DER AMERIKANISCHEN HUMANISTEN

Da der Humanismus, selbst da noch, wo er sich von den Konzeptionen seines Ursprungs entfernt, mit dem Bewußtsein der Bildungstradition europäischer Länder verbunden bleibt, muß in unserer Vorstellung der Begriff „Humanismus in Amerika“ zunächst wie eine *contradictio in adiecto* erscheinen. Der Humanismus kann dort niemals eine bodenständige Bewegung sein, und wo man jenseits des Atlantik der Antike in Lehre und Forschung begegnet, da empfindet man sie als gelehrte Überpflanzung und nicht als ein natürliches Gewächs. Hellas und Rom sind drüben nicht geschichtsbildende Faktoren wie bei uns gewesen, die schicksalhaft das geistige Antlitz der Nationen bestimmten: die in Italien zu staatlicher Nachfolge aufriefen, die in Frankreich die Formung des Volkes entscheidend beeinflußten, und in Deutschland den Altstämmen die geistige Prägung und der Nation durch Jahrhunderte die Bildung gaben.

Aber der Humanismus ist ja nicht nur als eine geschichtsbildende Kraft oder gar als eine Angelegenheit gelehrter Tätigkeit zu werten; er ist, wo immer er bestimmend in Erscheinung trat, eine Art Glaubensbekenntnis gewesen. Seine Anfänge haben in Zeiten von Glaubenskrisen gelegen, und die neueren betonten Bekenntnisse zum Humanismus haben sich zumeist dann vollzogen, wenn der Glaube jeglicher Art in ein krisenhaftes Stadium getreten war.

So stark geschichtsgebunden der Humanismus auch gewesen ist und bleiben wird und so sehr er seine Erfüllung auch nur denen geben kann, die aus dem Bereich seiner historischen Sättigung hervorgegangen sind, so hat er doch auch eine welt-offene Seite. Das *nihil humanum a me alienum esse*, das Santayana als ein unerläßliches Kriterium des Humanismus an-

sieht,¹⁾ ist eine Bürgschaft für seine Aufgeschlossenheit, eine Aufgeschlossenheit, die aber wegen des Bildungscharakters eines jeden Humanismus weder in die Uferlosigkeit eines Polyhistorismus noch in die Formlosigkeit bloßer Mitteilung hinübergleiten kann.

In bewußter Konzentration stellt sich der Humanismus vorwiegend die Frage nach dem Wesen des Menschen. Was man im Altertum die Idee des Menschen, die *ιδέα τοῦ ἀνθρώπου* nannte, das ist das Erkenntnisziel. Aus diesem Erkenntnisziel zieht er die Folgerung für die Formung des Menschen, für das *πλάττειν τὸν ἄνθρωπον*.

So gibt es im Humanismus auch einen *homo-mensura* Satz. Aber diese *homo-mensura* ist nicht in sophistischer Weise angepaßt an die jeweilige Situation; sie ist vielmehr das formende Leitbild einer *Paideia*, die die Erkenntnis ethischer Werte vornehmlich auf das Normative des menschlichen Geistes zurückführt und ihnen Geltung verschaffen will in der Bildung des Menschengeschlechts. Der Mensch in Hellas ist dafür der Ursprung. Mit ihm hebt die Erkenntnis an, und zu ihm führt sie zurück.

Das besagt nicht ein Ausschließen alles Späteren, das zuweilen nur noch unter den Kategorien der Nachfolge gewertet wurde. Auch das Spätere hat seine Bedeutung, hat seinen Anteil an unserer Formung, aber seine Geltung im Bereiche der *Humanitas* ist durch die Kompliziertheit und Verworrenheit des späteren Lebens weit schwerer auf die Probe gestellt als das Erbe der Griechen.

Die Aufgabe eines umfassenderen Humanismus, der neben der Antike auch das einbezieht, was die Angelsachsen unter dem Begriff der *modern humanities* verstehen, ist daher vornehmlich eine kritische. Das gilt in besonders hohem Maße von dem amerikanischen Humanismus. Das unverpflichtend Interessante, das für das Leben des modernen Amerika so kennzeichnend ist, und die weitverbreitete Gleichgültigkeit, Ahnungslosigkeit oder Kritiklosigkeit gegenüber der Vergangenheit fordern von den amerikanischen Humanisten fast mit einer gewissen Zwangsläufigkeit eine kritische Sichtung.

¹⁾ Santayana, „Genteel Tradition at Bay“. *Saturday Review of Literature*, 1931, S. 501.

Weder ihrer Erziehung noch ihrer Veranlagung nach kommen die Anhänger der humanistischen Bewegung in Amerika aus einem Kreise wie die europäischen Humanisten. Niemand von denjenigen, die sich amerikanische Humanisten¹⁾ nennen, ist in der Hauptschaffensperiode seines Lebens als klassischer Philologe tätig gewesen. Die klassische Philologie, wofern man in diesem Zusammenhang überhaupt noch von einer solchen sprechen kann, wird von dem Kreis der amerikanischen Humanisten mehr randständig als zentral betrieben. Sie sind vor allen Dingen Anglisten, vergleichende Literaturhistoriker, Indologen und Romanisten.

Sie wollen, wie wir bereits hervorgehoben haben, das seelisch und geistig Konstitutive im Menschen aufsuchen. Ihre fachliche Betätigung allein schon verweist sie auf die Literaturen Amerikas, des Orients, besonders aber auf die der abendländischen Völker. Damit ist für sie die Verbindung mit Europa und weiterhin auch mit den orientalischen Kulturen notwendig und unerlässlich.

Europa hat der Welt die Maßstäbe gegeben, die sie in ihrem ethischen Sein bestimmen; Europa hat aber auch die Verlockung geschaffen. Es gibt nicht nur die erkenntniskritische und vor allem auch ethische Festigung durch Platon, Aristoteles und die gesamte idealistisch-dualistische Philosophie des Abendlandes; dagegen wirkt die Lockerung und Auflösung der Maßstäbe in der Philosophie der englischen Sensualisten

¹⁾ Paul Elmer More (in *The Demon of the Absolute*, p. 73) nennt als Vertreter des neuen Humanismus in Amerika: Irving Babbitt, Professor an der Universität Harvard; F. J. Mather, Princeton; P. H. Frye, Nebraska; S. B. Gass, Nebraska; Robert Shafer, Cincinnati, und W. C. Brownell, den einzigen ohne akademischen Beruf, aus New York. — Ferner sind dazuzurechnen die andern Mitarbeiter des von Norman Foerster herausgegebenen *Symposium* der amerikanischen Humanisten unter dem Titel: „*Humanism and America*“ (Farrar and Rineheart, 1930). — Dem neuen Humanismus nahestanden, aber sich dann von ihm losgesagt haben: T. S. Eliot und Stuart P. Sherman. — Die Hauptgegner der Bewegung kommen in dem Sammelwerk zu Worte: *The Critique of Humanism*, ed. by C. Hartley Grattan, New York, Brewer and Warren, 1930. Es sind u. a. Malcolm Cowley, Kenneth Burke, Allen Tate, Burton Rascoe, Henry Hazlitt, Hebra Russell, Hitchcock Jr., Bernard Bandler II, R. P. Blackmur, Ivor Winters, Lewis Mumford. — Vgl. dazu die lebhafte Kontroverse in den führenden amerikanischen Zeitschriften von 1928–1937.

und vor allem in der Rousseaus. Es ist die Tragik der amerikanischen geschichtlichen Entwicklung, daß sie in einem Moment anhebt, wo die sensualistische und die romantische Philosophie zu stärker bestimmenden Faktoren werden, so daß es nicht mehr in demselben Maße der geistig formenden und dämmenden Kräfte teilhaftig werden konnte wie Europa, in dem sich zwar auch auf weiten Strecken der Bruch mit der christlichen und klassischen Kultur vollzogen hat, in dem aber wegen seines bedeutenderen geistig gearteten Erbes das Fehlen der Autorität nie so zum Problem geworden ist wie in Amerika, das dem Sensualismus in allen seinen Spielarten viel mehr erlag als das Abendland.

„Amerika, der Vorkämpfer gegen die Autorität“, das war das verführerische Schlagwort für Generationen. Aber das Fehlen der äußeren wie der inneren Autorität hat in Amerika nun die Kulturkrise zu einem weit akuteren Problem gemacht als in den Ländern der Alten Welt. Verschiedenartige Ursachen sind dafür namhaft gemacht worden: die bedenkenlose Industrialisierung, die rücksichtslose Publizität, der Mangel an einer mittelalterlichen historischen Überlieferung. Die amerikanischen Humanisten geben sich mit diesen ihrer Meinung nach gar nicht den Kern der Frage berührenden Erklärungen nicht zufrieden. Ihre grundsätzlichen Überlegungen gehen gegenüber allen allgemeinen Versuchen dieser Art von zwei Tatsachen aus: der besonderen, von uns oben angedeuteten, historischen Situation Amerikas und der gemeinsamen Wurzel des Verfalls für Europa und Amerika.

Die Auflösung der Autorität im Abendlande beginnt für sie damit, daß schon Francis Bacon das natürliche Selbst vor dem ethischen Selbst des Menschen in den Vordergrund stellt und so das „traditional Kingdom of God“ durch das „kingdom of man“ ersetzt hat.¹⁾ Die größte Verantwortung aber für das Stürzen jeder Autorität und das Aufhören des Dualismus sogar in der menschlichen Seele wird von den amerikanischen Humanisten und vor allem von Babbitt Rousseau zugeschoben. Als paradigmatisch dafür sieht Babbitt das Erlebnis an, das Rousseau 1749 auf seinem Wege von Paris

¹⁾ Babbitt, *What I believe*, The Forum, 1930. S. 81.

nach Vincennes hatte und das ihn zur Erkenntnis der Grundgüte der menschlichen Natur geführt habe, die nur durch die Institutionen korrumpiert werde.¹⁾

Das bedeutet das Ende nicht nur des alten religiösen Dualismus zwischen Mensch und Gott, sondern das eines jeden Dualismus ethischer Natur. Zur Erörterung steht daher lediglich noch der Dualismus Institution — Natur, dessen Beseitigung die Forderungen Rousseaus gelten. In seiner letzten Konsequenz führt das nach Babbitt²⁾ zum Aufhören des Kampfes zwischen dem Bösen und dem Guten im Menschenherzen — und darin bestand seit dem Abfall des Menschen von Gott gerade seine Hauptaufgabe — sie bedeutet das Schwinden der menschlichen Demut und schließlich den Verlust des Empfindens für das, was „Gnade“ heißt. An die Stelle der durch die alten Elemente der christlichen Anschauung — Sündenbewußtsein, Höllenfurcht, Zerknirschung und Reue — gebotenen Zucht und Erziehung des Menschengeschlechts tritt die Selbstgefälligkeit des Menschen bis zur Selbstvergottung.

Das könnte wie rein theoretische Überlegungen anmuten, hat aber in der Praxis des staatlichen und gesellschaftlichen Lebens schwerwiegende Folgen. Das Aufheben des in jedem Autoritätsverhältnis liegenden Dualismus, das von Rousseau befürwortet wird, macht die Revolution zur Dauererscheinung. Es hat aber auch eine weitere Folge: der Haß richtet sich nun nicht nur so sehr gegen die Institutionen wie gegen die Personen, die demjenigen, der unter dem Zwange sentimentaler Reaktionen steht, viel faßlicher sind als die Institutionen. Das hat zwangsläufig eine Vergiftung wie auch eine intellektuelle Verarmung des öffentlichen Lebens zur Folge.

Die Ablehnung des alten, im Glauben, in der Autorität oder in der philosophischen Überzeugung liegenden Dualismus hat paradoxerweise einen neuen Dualismus geschaffen. Es ist nicht ein innerlicher, sondern ein äußerlicher, durch Ressentiments hervorgerufener Antagonismus, der durch die Betonung des emotionalen Elementes gegenüber dem rationalen im Menschen dauernd bestärkt und verschärft wird.

¹⁾ Babbitt, *Democracy and Leadership*, S. 76.

²⁾ Babbitt, *Democracy and Leadership*, SS. 94, 108–9, und G. R. Elliot, „*The Pride of Modernity*“, in: *Humanism and America*, S. 81.

In der englischen Romantik ist für Babbitt besonders Wordsworth für die Verneinung des Dualismus verantwortlich. Damit will Babbitt nicht sagen, daß Wordsworths Dichtungen als unethisch anzusprechen wären. Mit Legouis geht er einig über die Einschätzung von *Excursion* als antipessimistischer lehrhafter Dichtung.¹⁾ Wordsworths Grundhaltung aber ist so stark rousseauistisch wie die keines anderen englischen Dichters, und er steht auch am nachhaltigsten unter dem Eindruck der französischen Revolution; die durch sie ausgelösten Emotionen spiegeln sich schon in seinem ersten bedeutenden Gedicht *Guilt and Sorrow* wieder.²⁾

Das Betonen der Emotionalität ist bei Wordsworth mit einem Primitivismus verbunden. Ebenso wie bei Rousseau hat auch bei ihm das Kind eine Stellung, die der Realität nicht angemessen ist. Wordsworth zeigt, daß das Kind frei von Sünde ist, die Rousseau bekanntlich ganz leugnet. Es wird von ihm zum Propheten gemacht – „Mighty Prophet! Seer blest!“ – was ihn sogar in Gegensätzlichkeit zu Coleridge brachte.³⁾ Eine solche Haltung mußte dazu führen, daß die Bedeutung des Reifeprozesses, die auch im Christentum für die Beurteilung des Kindes nicht unwichtig war, nicht mehr voll eingeschätzt wurde.⁴⁾

Ein Leugner des Dualismus wie Wordsworth mußte eine Art von Unschuldskomplex entwickeln, in den schließlich nicht nur das Kind einbezogen war. Zu den einfachen Menschen und den niederen Schichten wurde Wordsworth von seiner Haltung aus auf verschiedenen Wegen geführt. Babbitt geht auf das sprachliche Phänomen ein: Wordsworth ist ein Gegner der Neo-Klassik. Er hat daher eine Abneigung gegen die Sprache der Aristokratie und eine Vorliebe für die der Bauern. Deren Sprache ist wahrer als die der Aristokraten, weil sie der Natur näher stehen; ist doch der Bauer für Wordsworth schließlich so etwas wie die Emanation der Landschaft.⁵⁾ Seine hauptsächlichsten Belege für seine Invektiven gegen Words-

¹⁾ Babbitt, *Rousseau and Romanticism*, New York, 1919, S. 250 n.l.–

²⁾ Babbitt, *The New Laokoon*, London, 1910, S. 27.

³⁾ Babbitt, *Rousseau and Romanticism*, S. 52.

⁴⁾ Ebenda, S. 74.

⁵⁾ Ebenda, S. 145.

worths diesbezügliche Haltung entnimmt Babbitt vor allem dessen kleineren Dichtungen und nicht so sehr dem *Prelude*.¹⁾

Die Überbetonung des Moments der Unschuld als eines naturgemäßen Zustandes, vor allem aber das Verkennen der Bedeutung des Reifeprozesses, hat in Wordsworths Dichtung das Moment der Auseinandersetzung und des Kampfes zurücktreten lassen, die der Dualismus als wesentlich ansieht für die Adaptierung an die Realität. Babbitt stellt Wordsworths Maxime „Emotion recollected in tranquillity“ die des Aristoteles gegenüber: „imitation of human action according to probability and necessity“.²⁾ Wordsworths Haltung hat es mit sich gebracht, daß er sich, als es ihm im Laufe seines Lebens zum Bewußtsein kam, daß die wirkliche Welt und Utopia nicht zusammenfielen, in den pastoralen Traum flüchtete.³⁾ Ihm sind schließlich Tier und Pflanze für seine Dichtung so wesentlich geworden, weil sie den inneren Kampf nicht kennen:

With nature never do *they* wage
A foolish strife; *they* see
A happy youth and their old age
Is beautiful and free.⁴⁾

Das Bejahen eines inneren Dualismus ist ein erstes Axiom der *Paideia* der amerikanischen Humanisten. Sie suchen ihre Kronzeugen dabei in erster Linie in der Philosophie und der Dichtung. Die Frage eines religiösen Dualismus wird dagegen verschieden beantwortet. Er wird erkenntnismäßig von den einen bejaht; die anderen betonen seine wesentliche Rolle für die Erziehung des Menschengeschlechts, ohne selbst eine religiöse Bindung zu besitzen. Paul Elmer More, der eine Krönung des inneren Dualismus nur in der Anerkennung des religiösen

¹⁾ Zu denken wäre besonders an *Prelude* XII, 94ff.:

'Inspect the basis of the social pile:
Inquire,' said I, 'how much of mental power
And genuine virtue they possess who live
By bodily toil...'

Zur Beurteilung der Frage müßten auch herangezogen werden: *Prelude* II, 376ff., XII, 106ff. u. 168ff., XIII, 228ff. u. 265ff.

²⁾ Babbitt, *Rousseau and Romanticism*, S. 237.

³⁾ Ebenda, S. 83.

⁴⁾ Ebenda, S. 166.

Dualismus sieht, glaubt, daß fast alle amerikanischen Humanisten von religiösem Glauben getragen seien.¹⁾ Diese Behauptung geht zweifellos zu weit, wie sich aus den doch bei aller respektvollen Anerkennung des Religiösen recht vorsichtigen Formulierungen der Humanisten bei der Berührung religiöser Themen schließen läßt. T. S. Eliot, der von einer starken Bindung an eine religiöse Denomination herkommt und von da aus Vorbehalte gegen die humanistische Bewegung in Amerika gemacht hat, trifft wohl mit leisem Anklang von Spott das Richtige: „They wish to live on the humanistic level, and at the same time to enjoy the benefits that the past had hoped to achieve as the result of some religious discipline.“²⁾ Eine Anerkennung der Religion aber lediglich als einer Art von pädagogischem Prinzip kann selbst im Großen an die Regionen des Cant heranführen.

Als intellektuelles Glaubensbekenntnis ist der Humanismus nicht so leicht gewillt, ein *sacrificium intellectus* zu bringen. Für die amerikanischen Humanisten ist die Situation dadurch gemildert, daß die Betonung des Dualismus sie noch nicht zu einem religiösen Glaubensbekenntnis zwingt. Es ist bezeichnend für sie, daß nicht eine christliche Denomination für sie entscheidend ist, ja nicht einmal das Christentum als solches; das Griechentum und der Buddhismus, in deren religiöser Struktur der Dualismus ein entscheidender Faktor ist, werden zur Stützung ihrer *Paideia* ebenfalls herangezogen. Das macht sie frei von Raum und Zeit, bringt aber naturgemäß auch eine Reihe von Fehlern in ihre Betrachtung hinein.

Es ist ein Grundsatz der amerikanischen Humanisten, den Dualismus, wo immer er sich in der Geschichte findet, anzuerkennen als den wirksamsten Faktor gegen ein Sich-Verlieren des Menschen in der Natur und als Stütze gegen die eine solche Naturierung des Menschen betonenden Hauptströmungen der neueren Zeit: gegen die Romantik und den Naturalismus. Beide scheinen, rein äußerlich betrachtet, gegensätzliche Strömungen zu sein. Die literarische Entwicklung Frankreichs

¹⁾ P. E. More, *On Being Human*, S. 13.

²⁾ T. S. Eliot, *The Humanism of Irving Babbitt*, *The Forum*, 1928. S. 38.
T. S. Eliot, *Religion without Humanism*, (in *Humanism in America*).
G. R. Elliot, *The Pride of Modernity*, SS. 98f.

hat mit dem Antagonismus beider Schulen diese Anschauung weitgehend verfestigt. Aber diese Wirkung ist nur der Betrieb-samkeit der literarischen Schulen zuzuschreiben; innerlich sind sie, — wie Babbitt und More überzeugend nachweisen — durch ihre Auffassung vom Verhältnis des Menschen zur Natur wesensverwandt.

Die aus der Vorstellung von einer indifferenten oder gütigen Natur resultierende menschliche Handlungsweise wird zum *Adiaphoron* und damit jeder sittlichen Beurteilung entzogen. Romantik und Naturalismus sind nach der Anschauung der amerikanischen Humanisten schuld an dem Chaos, das sich aus der modernen Urteilslosigkeit ergeben hat. Es ist in der modernen Welt geradezu das Paradoxon entstanden, eine feste Meinung übe nicht eine so unerträgliche Tyrannei aus wie die zu nichts verpflichtende *non-opinion*.

Abgesehen von aller erkenntnismäßigen Bedeutung ist der Dualismus als pädagogisches Prinzip so wesentlich, weil er zur Stellungnahme und damit zur Entscheidung zwingt. Deshalb legen die Humanisten zur Veranschaulichung ihrer Ideen überall gerade dort Wert auf das Bild des Menschen, wo er in die Entscheidung hineingezwungen ist, wie in der alttestamentlichen Überlieferung nach dem Fall oder in Platons *Phaidros* oder in der *Politik* des Aristoteles, wo das Böse im Menschen als Objekt der Bekämpfung dasteht und wo der Mensch nicht als von Natur gut und damit als verantwortungslos hingestellt wird.

Die Klarheit der Entscheidung, zu der der Mensch nach Ansicht dieser Humanistenschule erzogen werden soll, setzt eine Klarheit der Begriffe und eine Erkenntnis der Hierarchie der Werte voraus. Daher geht die Forderung — vor allem Babbitts — dahin, alle überkommenen Begriffe nach sokratischer Methode¹⁾ einer Neuüberprüfung zu unterwerfen und sie scharf zu definieren. Er zeigt, daß Begriffe wie: *reason, imagination, decorum, sympathy, nature, work, leisure, virtue, conscience, democracy, genius* u. a. von der Antike bis zur Gegenwart ihre Bedeutung besonders im Verlaufe des 18. Jahrhunderts nicht unerheblich gewandelt haben und weist auf die

¹⁾ Babbitt, *What I believe*, S. 86, und: *Rousseau and Romanticism*. S. 2.

verhängnisvollen Folgen hin, die die Verschwommenheit der Begriffe und die Ungenauigkeit der Definitionen nicht nur auf erkenntnistheoretischem, sondern auch auf ethischem und politischem Gebiet hervorgerufen haben.

Daraus ergibt sich als weitere Notwendigkeit, allgemein gültige Maßstäbe aufzustellen, da auch die *standards* im Laufe der geschichtlichen Entwicklung durch die Begriffsverschiebungen völlig abhanden gekommen sind. Die Grundlage für die *standards* findet Babbitt am klarsten aufgewiesen von Aristoteles, dem Aristoteles der *Nikomachischen Ethik*, *Politik* und *Poetik*, den Babbitt als „the positive and critical humanist“¹⁾ bezeichnet und den er gegen den durch das Mißverstehen und die Engstirnigkeit der Gelehrten späterer Jahrhunderte hervorgerufenen Vorwurf der Dogmatik verteidigt. Er stellt den in der Neuzeit viel Verkannten gerade den in seiner spöttischen Beurteilung sich gar nicht modern und kritisch genug gebärdenden „Modernisten“ und „Radikalisten“ als Vorbild hin, von dem sie lernen könnten, „Maßstäbe zu besitzen und gleichzeitig nicht im Dogma vermauert zu sein“.²⁾

Bei Aristoteles findet Babbitt in noch unverfälschter Ausprägung den Dualismus im Menschen zwischen dem „ordinary or natural self of impulse and desire and a human self that is known practically as a power of control over impulse and desire“. Die Aufgabe des Menschen besteht für Babbitt und ebenso für die gesamte Schule der Humanisten in Übereinstimmung mit Aristoteles darin, dem natürlichen Selbst mit seinen Begierden ein wirkliches System von hemmenden Momenten entgegenzusetzen.³⁾

Dazu aber befähigen den Menschen nicht sein Intellekt, noch die Vernunft (*reason*) in der Bedeutung, die sie seit Descartes angenommen hat, wo sie nur die abstrakte, geometrische Denkfähigkeit, die analytische und diskursive Kraft des menschlichen Geistes bezeichnet und in den Dienst der Naturwissenschaften und ihrer besonderen Art von Begriffen gedrängt ist. Dazu verhilft ihm aber auch nicht der in

¹⁾ Babbitt: *Rousseau and Romanticism*, Introduction XXI.

²⁾ Ebenda, S. XXII.

³⁾ Die Terminologie für das hemmende Moment schwankt: *power of control*, *imaginative control*, *will to refrain*, *frein vital*, *veto power*, *selfrestraint*.

den angelsächsischen Ländern vielgepriesene „good sense“,¹⁾ denn beiden fehlt das intuitive Element, das der platonische und aristotelische νοῦς²⁾ noch mit einschloß und das allein diesen davor bewahrte, den durch die Imagination hervorgerufenen Täuschungen zu verfallen und den Gelüsten und Trieben freien Lauf zu lassen.

Aristoteles dient Babbitt zur Illustration seiner Drei-Ebenen-Lehre: der naturalistischen, der humanistischen und der religiösen. Auf der natürlichen Ebene wird kein Unterschied zwischen den *lusts* gemacht wie im ethischen Bereich. Im literarischen Bezirk teilen sich die Vertreter der natürlichen Anschauung je nach Temperament in Idylliker und Naturalisten auf. Da aber das Temperament ein psychologischer und nicht ein Existenzfaktor ist, gibt es Übergänge zwischen den beiden literarischen Typen: die Desillusionierung z. B. macht aus dem Idylliker den Ironiker. Babbitt geht nicht so weit, einer Literatur, die von einer solchen rein natürlichen Basis ausgeht, die Daseinsberechtigung abzuspochen. Eine solche Literatur ist aber für ihn nur unterhaltender und erholender Art.³⁾

Das Zwischenreich des Humanismus ist nicht wie das der Religion supranatural und damit für einen größeren Kreis von Menschen zugänglich als die religiöse Welt.⁴⁾ Der moderne Skeptizismus kann die religiöse Welt nicht bejahren. Um nun die Maßstäbe und Schranken zu retten, tritt der Humanismus mit seinen *checks* an die Stelle der Religion. Er verneint nicht die Religion, aber sieht in ihr auch nicht die *conditio sine qua non* für die geistige und ethische Existenz des Menschen. Das ist in der Antike von niemanden so deutlich gezeigt wie von Aristoteles.

Bei der Erörterung der Drei-Ebenen-Lehre entwirft Babbitt nicht gerade eine zyklische Geschichtsphilosophie. Er sieht aber eine Art von Parallelentwicklung in der abendländischen und der fernöstlichen Geistesgeschichte. Im Osten sind die drei entsprechenden Hauptvertreter: für den Natura-

¹⁾ Babbitt, *Rousseau and Romanticism*, S. 176.

²⁾ Ebenda, S. 29.

³⁾ Ebenda, Introduction, S. XIX.

⁴⁾ Ebenda, S. XXI.

lismus: Laotse mit seinem Taoismus; für den Humanismus: Konfuzius; für das Christentum: Buddha.¹⁾

Damit berühren wir den Kernpunkt der Erkenntnis- und Erziehungslehre Babbitts. In ihr spielt die Imagination²⁾ zwar eine zentrale Rolle, sie soll aber, wie auch Pascal richtig erkannte,³⁾ als ausgleichende Kraft in dem Kampfe zwischen *reason* und *impulse* auftreten. Wenn aber die Vernunft nicht mit „Einsicht“ gepaart ist, die nach Ansicht der amerikanischen Humanisten das intuitive Element in der menschlichen Seele darstellt, wird die Imagination die Partei der expansiven Gelüste und Begierden ergreifen und die Vernunft wird diesen vereinten Kräften erliegen. Es ist die Situation, die als geschichtliche Wirklichkeit vor allem im europäischen Sensualismus und der europäischen Romantik vorgegeben ist.

Babbitt bemüht sich, seinen Begriff der *insight* zu definieren und ihn auch von dem Pascalschen Begriff des *heart* (*coeur*) abzuheben. Bei Pascal ist die überrationale Einsicht, die er mit dem etwas weitgehenden Terminus *coeur* bezeichnet, kein mit der menschlichen Vernunft verbundenes Vermögen, sondern wird dem Menschen durch die göttliche Gnade zuteil und steht sogar mitunter im Widerspruch zur Vernunft.

Als Reaktion auf diese Verquickung einer suprarationalen Einsicht mit dem Religiösen betonte der romantische Ethiker die Funktion des „Herzens“ als eines subrationalen Elementes und gründete damit seine Moral gerade auf die Kräfte in der menschlichen Seele, die nach Auffassung der Humanisten eines stark hemmenden Faktors bedürfen. Indem Rousseau, der auch hier wieder als für diese Erscheinung repräsentativ besonders stark von Babbitt angegriffen wird, so den transzendenten, unmittelbaren und intuitiven „higher will“⁴⁾ durch die niedere Unmittelbarkeit des Gefühls ersetzte, stellte er eine Art von subrationaler Parodie auf die göttliche Gnade auf.⁵⁾

¹⁾ Vgl. ebenda, S. XX.

²⁾ Dagegen besonders die amerikanischen Neuscholastiker. Vgl.: Francis E. MacMahon, *The Humanism of Irving Babbitt*, Diss. Cath. University of America, Washington 1930, S. 100.

³⁾ Babbitt, *Rousseau and Romanticism*, S. 179.

⁴⁾ Babbitt, *What I believe*, S. 8a. Dazu auch: *Democracy and Leadership*, S. 226.

⁵⁾ Ebenda, S. 84.

Demgegenüber weist Babbitt hin auf die in der Antike bereits erkannte und verwirklichte Möglichkeit einer harmonischen Zusammenarbeit von Vernunft und Imagination im Dienste der Einsicht. Er definiert diese Einsicht als „the immediate perception of a something – anterior to both thought and feeling that is known practically as a power of control over both“.¹⁾ Damit berührt sich der Begriff der „insight“²⁾ mit dem der „conscience“³⁾ des Gewissens, das ebenfalls von ihm als „inner check“ charakterisiert wird.⁴⁾

Die Neigung der amerikanischen Humanisten, das expansive Element aller Emotion einzudämmen, hat bei Babbitt wie auch bei More zur Unterscheidung zwischen der exzentrischen und konzentrischen Imagination geführt. Die konzentrische Imagination wird auch als ethische angesprochen,⁵⁾ weil das von ihr aufgebotene Willenselement einen stark restriktiven Charakter hat. In einer Art Fortsetzung der von Horaz angestellten poetischen Grundüberlegungen, die in der Poetik der angelsächsischen Länder oft zu einer Diffamierung von „wisdom and delight“⁶⁾ führten, weist Babbitt darauf hin, daß das Ergebnis der restriktiven Imagination vornehmlich *wisdom* sei und nicht zwangsläufig auch eine poetische Leistung einschliesse. Er sieht dabei natürlich auch das Dilemma einer unpoetischen Dichtung, das er aber nicht so sehr fürchtet wie bloße Unterhaltung oder hemmungslose Phantasterei im dichterischen Werk.

Die Frage ist nun, ob unter den Aspekten, unter denen Babbitt die Dichtung betrachtet, noch eine wirkliche Legitimation der Dichtung möglich ist. Führt nicht anderes zielstrebig zur Wahrheit, zu der nach Ansicht der amerikanischen Humanisten die Dichtung führen soll? Babbitt weist demgegenüber auf die alte Fragestellung des Aristoteles hin, ob die Historie oder die Dichtung mehr Wahrheit verbürge, die zu

¹⁾ Ebenda, S. 178.

²⁾ Babbitt, *Democracy and Leadership*, S. 200.

³⁾ Ebenda.

⁴⁾ O. Lovejoy: *M. L. N.*, 1920, S. 303.

⁵⁾ Babbitt, *Rousseau and Romanticism*, S. 355.

⁶⁾ Vgl. den Aufsatz des Verfassers: „Grundzüge und Substrat in der Lyrik Robert Frosts.“ *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen*. 1956.

Gunsten der Dichtung entschieden wird, weil sie mehr „general truth“¹⁾ enthalte, zu der nur ein Meister der Illusion kommen könne.

Immer wieder kommt Babbitt, der in seinen Betrachtungen oft genug die Poetik zu einer *Paideia* erweitert, auf die restriktiven Elemente zurück. Zu den Eigenschaften, die seinen *καλός καγαθός* auszeichnen, gehört das *decorum*. Im Begriff des *decorum* faßt er alle die Eigenschaften zusammen, die es dem antiken Menschen ermöglichten, „to live to the best advantages in this world“.²⁾ Daraus ersieht man, daß dieses *decorum* kein theoretisches Tugendideal darstellte, sondern daß es in enger Verbindung mit dem praktischen Leben stand und seine Bewährung in diesem zu zeigen hatte. In diesem *decorum* der antiken Humanisten war – nach Babbitt – zusammengefaßt: „the all-roundness and fine symmetry, the poise and dignity that come from working within the bounds of the human law.“³⁾ – Um dem „humanen Gesetz“ gegenüber dem natürlichen die Oberhand zu erringen, empfiehlt Aristoteles die *imitatio*. Dieser Begriff ist viel mißverstanden worden. So wurde er im 18. Jahrhundert von dem Maler Reynolds und von George Campbell aufgegriffen, die unter der *imitatio* die Nachahmung besonders von Einzelheiten verstanden.⁴⁾ Das führte, wie Wellek gezeigt hat, zur Vernachlässigung des Objekts und zu einer Überbetonung des psychologischen Effekts. Burke kam etwas später zu einem fast gleichen Ergebnis aus einer linguistischen Überlegung heraus: er sah nicht den Zeichenwert der Wörter und mußte deshalb schließen, daß ihre Wirkung rein emotional sei.⁵⁾ Bei anderen Autoren ist die *imitatio* „a method of translating looser than paraphrase, in which modern examples and illustrations are used for ancient, or domestick for foreign.“⁶⁾

¹⁾ Babbitt, *Rousseau and Romanticism*, S. 354.

²⁾ Ebenda, S. 24.

³⁾ Paul Elmer More zählt sie einmal auf als *truth, honesty, trustworthiness, fortitude, magnanimity, elevation*. (*Aristocracy and Justice*.)

⁴⁾ René Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750–1950*, New Haven 1955, S. 113.

⁵⁾ Ebenda, S. 114.

⁶⁾ So Dr. Johnsons Definition in seinem Dictionary (Zitat nach der Fifth Edition). Vgl. auch die Folgerungen in seiner praktischen Kritik. So

Babbitt sucht für die *imitatio* eine endgültige Klärung zu schaffen. Er legt ausführlich dar, daß diese *imitatio* kein mechanisches Nachahmen gegebener Vorbilder bedeutet, sondern bei Aristoteles eine schöpferische Kraft darstellt, durch die der Mensch befähigt ist, die Dinge nicht nur nachzuahmen, wie sie sind, sondern so wie sie sein sollten,¹⁾ und so vom Besonderen durchzustößen zum Allgemeinen. Diese „höhere Wirklichkeit“, die Aristoteles auch häufig mit „Natur“ bezeichnet, kann wieder nicht mit der gewöhnlichen Vernunft im Sinne des Descartes oder gar mit dem Intellekt begriffen werden, „it can only be grasped, and then never completely, through a veil of imaginative illusion“.²⁾

Damit sind wir wieder auf den Begriff der *imagination* gestoßen, auf deren Schulung und Zucht der Hauptwert in der *Paideia* der amerikanischen Humanisten gelegt wird. Um sie in den Dienst der Vernunft zu stellen und dieser gehorsam zu halten, muß der von dem humanistischen Erziehungsideal erfüllte Mensch ebenso wie der apollinische Mensch der Antike darauf bedacht sein, die Integrität seines Geistes zu wahren – so gibt Babbitt den Sinn der σωφροσύνη³⁾ wieder. Das Gesetz des Maßes (*the law of measure*) und der nüchternen Besinnung werden errichtet gegenüber dem romantischen Rausch und Taumel.

Der amerikanische Humanist verlangt nicht die Abtötung der natürlichen Triebe und Begierden des Menschen; er will sie nur dem Gesetz der *mâze* unterwerfen und sie an den Platz verwiesen sehen, der ihnen in einer vom ethischen Willen gelenkten Weltordnung zukommt.

etwa über Popes Art der *imitation*: „... the ancients are familiarised by adapting their sentiments to modern topicks, by making Horace say of Shakespeare what he originally said of Ennius“. (Johnson, *Lives of the English Poets*. Ed. George Birkenbeck Hill, Oxford 1905. 3. Bd. S. 176.) Ebenfalls über Popes *Imitations of Horace*: „This employment became his favourite by its facility; the plan was ready to his hand, and nothing was required but to accomodate as he could the sentiments of an old author to recent facts or familiar images; but what is easy is seldom excellent.“ (*Lives*, 3. Bd. S. 246.)

¹⁾ Babbitt, *Rousseau and Romanticism*, S. 17.

²⁾ Ebenda, S. 27.

³⁾ Ebenda, S. 183.

Wie aber soll die Aufgabe der humanistischen Erziehung: die richtige Lenkung der Impulse und expansiven Gelüste, die Herrschaft des humanen Gesetzes über die des natürlichen Menschen gelöst werden? Über die dabei anzuwendende Methode geben die amerikanischen Humanisten verhältnismäßig selten und auch nicht in zusammenhängender Darstellung Auskunft. Am aufschlußreichsten darüber sind noch die Ausführungen Babbitts in dem Artikel im *Forum* „What I Believe“. Er sagt dort, er stehe plötzlichen Bekehrungen und pistolenschußartigen Wandlungen der menschlichen Natur sehr mißtrauisch gegenüber. Es sei wohl möglich, daß auch unter den in der Gegenwart für sie ungünstigen Bedingungen vereinzelt Humanisten aufträten. Damit sei aber wenig gewonnen. Notwendig sei es, daß eine humanistische Bewegung entstehe. Die Voraussetzung dafür sieht Babbitt, wie wir bereits ausführten, zunächst in einer Überprüfung der überkommenen Begriffe und der Aufstellung exakter Definitionen. Er hält es sodann für notwendig, daß eine Anzahl von Humanisten sich zusammenfindet und, auf diesen Definitionen fußend, Richtlinien und Vorbilder zur Nachahmung einer im antiken Sinne schöpferischen *imitatio* aufstellt, kurz, das herausarbeitet, was er eine „Konvention“ nennt.

Babbitt bezieht damit in den kulturpolitischen Auseinandersetzungen Amerikas eine doppelte Frontstellung. Das frühprotestantische Amerika kannte neben einer stark entwickelten Liberalität in einer ganzen Reihe puritanischer Gemeinden und Denominationen bereits den Gedanken der Konformität, der bald in enge Verbindung zur Konvention kam. Der Konventionalismus fand dann seine Verstärkung durch die Ausbildung des amerikanischen Staatenwesens. Die Konkurrenz der einzelnen amerikanischen Staaten untereinander trieb es mit einer gewissen Notwendigkeit dahin, daß jeder Staat seine eigene Konvention herausarbeitete, um sich im Konkurrenzkampf stärker behaupten zu können. Die Union in ihrer Gesamtheit aber wurde dem Gedanken des Konventionalismus und der Konformität in ganz besonderem Maße gegen Ende des 19. Jahrhunderts zugewandt, als das prädominierend protestantische und nordische Amerika, dessen Konformität durch die bevölkerungspolitischen Bewegungen nicht ange-

tastet war, nun durch die Unterwanderungen verschiedener Art in Gefahr kam. Konformität und Konvention werden noch verstärkt durch die technische Entwicklung, die schon seit Jahrzehnten recht stark in die geistigen Belange eingreift. Nirgendwo in der Welt ist durch diese Entwicklung die Lektüre eines Volkes so in die Konformität hineingeraten wie in den Staaten.

Gegen diese Art von Konformität und Konvention wenden sich die amerikanischen Humanisten mit dem Gedanken der an der Antike orientierten schöpferischen *imitatio*. Sie wenden sich aber auch gegen jene andere Strömung im amerikanischen Leben, die die Elemente, die weitgehend zur Aufhebung des Dualismus beitragen – *flux, change, progress* – zu ihren Götzen erhebt. Die amerikanischen Humanisten haben damit ihren Gegnern, die in ihnen Verräter am amerikanischen Fortschrittsideal sehen, einen Ansatzpunkt zu scharfer Kritik geboten.

Der dritte Schritt ist dann der Versuch der Humanisten, die Konvention durch Erziehung wirksam zu machen. Angesichts der Bedeutung, die Erkenntnis und Wille in der *Paideia* der amerikanischen Humanisten haben, ist es nicht verwunderlich, daß sie allen den Weltanschauungen und den sich daraus ergebenden Erziehungssystemen mißtrauisch gegenüberstehen, die dem Instinktiven oder dem Emotionalen und Ästhetischen den Vorrang oder die ausschließliche Leitung bei der Bildung und Erziehung überlassen wollen.

So werfen sie z. B. Shaftesbury vor, er habe sowohl unsere Erkenntnis des Sittlichen als auch unser moralisches Handeln vornehmlich an den Instinkt gebunden; und dadurch, daß er dem *moral sense* und dem *taste* eine verhältnismäßig große Stellung in seiner Philosophie einräume, habe er die Klarheit der Entscheidung getrübt und die sittliche Verantwortung in Frage gestellt.¹⁾

Die heftigsten Angriffe der amerikanischen Humanisten richteten sich jedoch naturgemäß gegen die Romantiker und die Naturalisten, die sich beide die Befreiung des Ichs von der Verantwortung als Aufgabe stellten und damit eines der

¹⁾ Vgl. dazu auch Philip S. Richards, *Religion and Romanticism*.

größten antipädagogischen Prinzipien vertraten. Die Romantik betonte das Recht des Individuums, „to inbreed its own originality.“¹⁾ Diese Hervorhebung des Originalen, des Einzigartigen und Einmaligen der Persönlichkeit, steht in schroffem Gegensatz zu der *Paideia* der amerikanischen Humanisten mit ihrer Wertschätzung der Standards und der Vorbilder und ihrer Forderung der Nachahmung. Sie erkennen klar, zu welchen verhängnisvollen Folgen es führt, wenn das natürliche Selbst vor dem humanen in den Vordergrund gespielt wird. Romantik und Naturalismus tragen – nach ihrer Anschauung – die Schuld, daß die drei Begierden, die von der mittelalterlichen Philosophie so treffend bezeichnet wurden als die *libidines sentiendi, sciendi et imperandi*, zu schrankenloser Herrschaft gelangt sind. Ein Blick auf die Verhältnisse und Vorgänge der Gegenwart zeige, wie die „lust of sensation“ sich heute nicht nur – wie in der Zeit ihres Ursprungs in der Romantik – auf das Skandalöse in der persönlichen Lebensführung Einzelner erstreckte, sondern ganze Erdteile in ihren Bann gezogen habe und jede Art von Besinnung im Keime erstickte. Dazu komme die „lust of knowledge“, der wahl-, urteils- und rücksichtslose Erkenntnisdrang des modernen Menschen, und die „lust of power“, die in einem grenzenlosen Imperialismus jeder Art sich Raum zu verschaffen suche.

Die Anhänger der humanitären Bewegung in Amerika glauben nun, in ihrem „Evangelium des Dienstes“ ein Mittel gefunden zu haben, diesen Auswüchsen eines schrankenlosen Emotionalismus wirkungsvoll entgegenzutreten zu können. Babbitt und More, unterstützt von anderen amerikanischen Humanisten und in England besonders von G. K. Chesterton, der gedanklich sich in manchem mit ihnen berührt,²⁾ bemühen sich, die Täuschung des Humanitarismus und die Verfälschung oder Aushöhlung der *Service-Idee* aufzuweisen.

Es gibt in den angelsächsischen Ländern zwei Klassen von Anhängern humanitärer Gedankengänge – wenn man von Spielarten und Mischungen einmal absehen will – erstens eine mehr utilitaristisch eingestellte Richtung, die als Folge ihrer

¹⁾ Babitt, *Democracy and Leadership*, SS. 259f.

²⁾ Babbitt, *The Critic and American Life*, The Forum, 1928, S. 161.

Verherrlichung des Fortschrittes ein grenzenloses Vertrauen in die Macht der Organisation und die Bedeutung der *efficiency* auch für die Erreichung ethischer Ziele entwickelt hat, ohne sich darüber klar zu sein, daß materieller Fortschritt nicht zwangsläufig auch moralischen Fortschritt mit sich bringt und daß man – um im Rahmen der amerikanischen Terminologie zu bleiben – ebenso zwischen moralischer und materieller *efficiency* unterscheiden muß. Zweitens eine romantisch-sentimentale Richtung, die eine Regeneration der Menschheit – sei es auf evolutionärem oder revolutionärem Wege – von dem Siege der Brüderlichkeit und des sozialen Mitgefühls über die Selbstsucht des einzelnen und der Zweckverbände erhofft. Beide Richtungen stimmen überein in dem Glauben, es lasse sich eine „*emotional solidarity*“ unter den Menschen herstellen, die sich entsprechend den Lehren der sensualistischen Philosophen aus dem Gefühl der Sympathie der Menschen füreinander aufbaue.

Babbitt unterwirft diesen Sympathiebegriff einer exakten Analyse und findet auch, daß in ihm weniger stoische oder epikuräische Elemente fortleben,¹⁾ sondern daß David Hume und Rousseau vor allem bei seiner Geburt Pate gestanden hätten. Er erinnert an die rein psychologische Erklärung Humes, im natürlichen Menschen sei ein Element der Sympathie für die Menschheit vorhanden vor der Vernunft und unabhängig von der Selbstliebe und bilde die Grundlage für die Entwicklung aller Tugenden einschließlich der „künstlichen“ Tugend der Gerechtigkeit. Vor allem aber führt Babbitt den Siegeszug der Sympathie zurück auf Rousseaus Verherrlichung des „impulsiven Mitgefühls“,²⁾ in dem er eine völlig ausreichende Gegenwirkung gegen die selbstsüchtigen Triebe der Menschen sieht und das er ebenfalls als Quelle aller anderen Tugenden betrachtet.

Einer solchen sentimental, reichlich naiven Sympathielehre stehen die amerikanischen Humanisten sehr skeptisch gegenüber und weisen darauf hin, daß in dem natürlichen Menschen der Eigennutz oder die Sucht nach Sensationen

¹⁾ Ebenda, SS. 46 u. 215 f.

²⁾ Ebenda, S. 216.

leicht die Oberhand über das Mitgefühl gewinne. Niemals dürfe der ethische Wille durch die Sympathie ersetzt werden. Paul Elmer More betont dazu, daß die Sympathie ein vorwiegend psychologisches Phänomen sei, daß Gefühle wandelbar seien und man auf sie natürlich niemals normative Forderungen stützen könne.

Die Lehre vom humanitären Verbundenheitsgefühl hat in Amerika dazu geführt, daß der Gedanke des *Service* stark in den Vordergrund gestellt wurde. Bereits Benjamin Franklin ist von dieser Idee durchdrungen und sieht im Dienste am Mitmenschen die höchste Art von Gottesdienst: „The highest worship of God is to serve man.“ Seitdem aber hat der *Service-Gedanke* in Amerika an ethischem Gehalt viel eingebüßt. Anstatt mit einer Selbsterkenntnis und Selbstkritik einzusetzen, mit einer Arbeit an sich selbst, bevor man die Arbeit an anderen beginnt, wendet man sich diesen ohne jede moralische Selbstvorbereitung zu. So hat das moderne Amerika zwei Typen von humanitären Aposteln geschaffen, die für das Land kennzeichnend sind: den ständig religiös erregten „up-lifter“ und den „forwardlooker“,¹⁾ der mit immer neuen Projekten zur Beglückung der Menschheit in den Vordergrund rückt. Beide sind Ausdruckstypen der Romantik und des Utilitarismus; der eine lebt im Taumel, der *vertigo* der Romantik, der andere in der menschenbeglückenden Zweckhaftigkeit.

Der schwere Fehler, der dem modernen Evangelium des *service* zugrunde liegt, ist nach G. K. Chesterton der einer Verwechslung des Mittels mit dem Zweck. Man könne nur jemand dienen, Gott, dem Menschen, einem Ideal, aber nicht dienen um des Dienens willen. „All these silly words like Service and Efficiency and Practicality and the rest fail because they worship the means and not the end.“ Er weist warnend darauf hin, daß, wenn man kein ideelles Ziel oder nicht das richtige dabei verfolge, es sich herausstellen könne, daß „The State of Service is merely the Servile State“.²⁾

Der ganze *Service-Komplex* hat, wie Babbitt sagt, eine

¹⁾ Ebenda, S. 311.

²⁾ G. K. Chesterton, *The Sceptic as a Critic*, 1922, S. 68.

ungeheure Selbstgefälligkeit im Amerikaner erzeugt, die keineswegs dadurch geringer geworden sei, da sich heute selbst das amerikanische Geschäftsleben der altruistisch-utilitaristischen *Service-Parole* bediene. Amerika, das zunächst vom Auslande wegen seiner *Service-Moral*, *Service-Politik* und *Service-Geschäftlichkeit* als heuchlerisch verschrieen worden sei, habe nun auch damit in Europa Schule gemacht, wo jetzt auch Egoismen aller Art mit dem Mantel des *Service* umkleidet würden.

Der humanitäre Ideengehalt hat vollständig den modernen Begriff der amerikanischen Erziehung durchdrungen, so daß Babbitt mit Recht sagen kann: „Self-expression and vocational training combined in various proportions and tempered by the spirit of ‚service‘ are nearly the whole of the education.“¹⁾

Verantwortlich dafür machen die amerikanischen Humanisten vor allem den verstorbenen Präsidenten der Harvard Universität Elliot, den „Apostle of Service“²⁾ den einflußreichsten Führer auf dem Gebiete der Erziehung, und Professor John Dewey, der nicht nur für das amerikanische Erziehungssystem, sondern auch für das des reformfreudigen modernen China von ausschlaggebender Bedeutung gewesen ist, außerdem, wenn auch nicht in so hohem Grade und nicht mit so scharfen Worten, Professor Whitehead.³⁾ Sie werfen diesen Reformern vor, sie hätten die *standards* aufgegeben zugunsten vager romantischer Ideen, die einer Nachprüfung durch die Beobachtung und den nüchternen Verstand nicht standhielten. Mit John Dewey setzt sich sogar der sonst nach seinem eigenen Bekenntnis zu Kompromissen mit den Anhängern der humanitären Bewegung neigende Humanist Frank Jewett Mather Jr. recht scharf auseinander. Er wendet sich gegen Deweys „uncritical optimism, his hard boiled zest in improvisation, his restriction of the field of reference in living, his contempt of the play of the mind apart from actual emergencies, his joyous acceptance of life as just one damned thing

¹⁾ Babbitt, *Rousseau and Romanticism*, S. 398.

²⁾ Babbitt, *President Elliot and American Education*, The Forum, 1928. S. 174.

³⁾ Babbitt, *Humanist and Specialist*, S. 11.

after another“.¹⁾ Sachlich greift er Deweys Behauptung an: „every moral situation is unique“. Der Humanist fußt darauf, daß moralische Situationen sich millionenmal wiederholt und ihre angemessene Lösung gefunden haben, die sich nun auch auf neue ähnliche Verhältnisse mit Erfolg anwenden lasse. „In short, the Humanist believes in moral preparation and predisposition ante rem.“²⁾ Eine Auffassung der Erziehung als „purely a matter of exploration and experiment“ wie Deweys lehnt er gerade so wie Babbitt ab.³⁾ Babbitt weist darauf hin, daß Deweys Behauptung, der Mensch werde geboren mit einem natürlichen Verlangen, „to give out, to do, to serve“,⁴⁾ sich nicht halten lasse, weil sie nicht durch die Erfahrung gestützt werde.

Für Babbitt ist die Frage nach der Erziehung zum *inner life* eng verbunden mit dem Problem der Muße. Präsident Elliot warnt vor der Muße, die durch *introspection* ausgefüllt würde, weil sie einen ablenke „from a whole-hearted devotion to service“. Was bedeutet *leisure* heute noch in Amerika? Ist sie im Wechsel von Vergnügungs- und Erwerbsbetrieb nicht schon beinahe untergegangen? Für die amerikanischen Humanisten ist aber gerade der richtig definierte Begriff der *leisure* von zentraler Bedeutung für die Erziehung. Babbitt analysiert das Wesen der Muße: „leisure involves an inner effort with reference to standards that is opposed to the sheer expansion of temperament, as it is to every other form of sheer expansion“.⁵⁾ Für Babbitt sind also *leisure* and *work* geradezu Synonyma, da er im Sinne des Aristoteles *work* definiert: „To impose the yoke of one's human self upon one's temperamental self is, in the Aristotelian sense, to work“.⁶⁾ Muße ist also für ihn gleichbedeutend mit der Arbeit an sich selbst. Mit schärfsten Worten geißelt er immer wieder die *acedia*, die schon das christliche Mittelalter als Todsünde erkannte, aber auch die

¹⁾ Frank Jewitt Mather, *The Babbittiad*, SS. 156–7.

²⁾ Ebenda, S. 156.

³⁾ Babbitt, *Rousseau and Romanticism*, S. 388.

⁴⁾ Babbitt, *President Elliot and American Education*, S. 174.

⁵⁾ Babbitt, *The Critic and American Life*, S. 174.

⁶⁾ Babbitt, *Rousseau and Romanticism*, S. 330.

nur nach außen gerichtete Betriebsamkeit, die *efficiency* und den *service*, die Arbeit am anderen.

Seine Kritik erstreckt sich ferner auf die einseitig auf einen bestimmten Gegenstand spezialisierte Arbeit. – Die Gefahr des Spezialistentums wird auch von den humanitären Erziehern erkannt. Die Humanisten aber verwerfen ihre Vorschläge, die darin bestehen, ein Gegengewicht durch den Ästhetizismus zu schaffen.¹⁾

Das Spezialistentum und damit die Halbbildung hat seit dem Abklingen der transzendentalistischen Philosophie in Amerika in erschreckendem Maße zugenommen. Das Hervorkehren der *efficiency* hat die Erziehung zur Zweckhaftigkeit nur noch befördert. Im Mittelpunkt des amerikanischen Schul- und Hochschulsystems stehen schon seit Jahrzehnten die angewandten Naturwissenschaften, nationale Ökonomie und politische Fächer. Amerika ist zum Schrittmacher einer solchen antihumanistischen Erziehung geworden. Ein System nationalökonomischer und politischer Fakultäten, dem man gegebenenfalls mehr oder weniger *ad hoc* arbeitende philosophische Anhängsel zufügt, hat kaum mehr etwas mit Bildung zu tun.

Es fehlt den an und durch die Tagesfragen erzogenen Akademikern der politischen Fakultäten an der tieferen Einsicht, der *imagination* im Sinne von Burke und an einem bis ins Letzte disziplinierten Denken. Beides kann nun einmal nur gewonnen werden durch die Schulung an einem nicht zweckhaften Gegenstände, durch den die Vorstellungen nicht von vornherein getrübt und durch Einflüsse von außen unsicher gemacht werden.

Will man in der Weltanschauungskrise der Gegenwart ein klares und einfaches Vorstellungsbild und diszipliniertes Denken erzielen, so bleibt den Pädagogen nichts anderes übrig, als den Plan für eine Gentlemanerziehung zu entwerfen; darin sollen drei Fächer eine Rolle spielen: die klassische Philologie, die Philosophie und die reine Mathematik. Nur eine solche Konzentration könne der Zersplitterung aller modernen Erziehung steuern. Eine fast ausschließlich fachliche Schulung,

¹⁾ Babbitt, *The Masters of French Criticism*.

die nichts von der Formung der *Humanitas*, nichts von ihrer inneren Disziplin, nichts von ihrem Gedanken der *leisure* enthält, muß notwendig zu einem persönlichen und sachlichen Imperialismus, einer *expansion* führen. Bei einer solchen inneren Hemmungslosigkeit jedoch gibt es im Bereich des Menschlichen keine Möglichkeit der Verständigung mehr. Man sieht die Menge, die Zahl, den durch das Machtstreben erzielten Effekt, aber die Mittel der ideelichen wie auch der sprachlichen Verständigung fehlen.

Es war die Stärke der am biblischen Wort oder später an den Klassikern erzogenen Jahrhunderte, daß die Menschen ihrer Zeit auch eine gemeinsame Sprache redeten. Auf der Grundlage einer geistigen Überlieferung gab es noch eine *conversatio*, einen geistigen Gedankenaustausch, während das heutige Gespräch von Zahl, Größe, Tempo, Masse beherrscht wird und mit Sentimentalität oder Ressentiment gesättigt ist. Die Folge davon ist, daß dem vom Wort erfüllten Menschen der früheren Zeiten jetzt ein Mensch gegenübersteht, den eine eigentümliche Leere beherrscht. Der biblische wie auch der klassische Mensch waren geformt, während der Mensch des Zeitalters der technischen *efficiency* durch eine *unlimitedness* charakterisiert ist. Ohne jede innere Bindung befindet er sich in einer völligen Isolierung.

Es scheint wie ein Hohn, wenn man in einer solchen Situation noch von einem *general will* spricht, der in der demokratischen Ideologie seit dem 18. Jahrhundert eine so große Rolle gespielt hat. Dieser *general will* ist heute mehr oder weniger ein *Epiphänomen* der öffentlichen Meinungsäußerungen der politischen Drahtzieher. Unter derartigen Verhältnissen ist auch der Ruf nach „more democracy“,¹⁾ der in der amerikanischen Publizistik der letzten Jahrzehnte immer wieder erscholl, im Grunde genommen bedeutungslos. Man versucht, durch eine immer umfangreicher werdende Gesetzgebung der Entartung auf allen Gebieten zu steuern, und muß doch sehen, daß es weitgehend vergeblich ist. Die amerikanischen Humanisten erblicken einen Beweis für das Versagen der neuen Erziehung

¹⁾ Babbitt, *Democracy and Leadership*, SS. 244ff. und P. E. More, *Aristocracy and Justice*, S. 27f.

in der Betonung der *self-expression* des Jugendlichen und dem Mangel an verpflichtenden *standards* und an jedem *frein vital* oder *inner check*. Die humanitär eingestellten Erzieher dagegen erklären beschönigend die Jugendkriminalität als „the result of repressing a wholesome love for excitement and desire for adventure“, und als Folge davon, daß die Jugend allzu früh gezwungen werde, Verantwortungen zu übernehmen.

Die einzige Möglichkeit, die Kulturkrise zu überwinden, sehen die amerikanischen Humanisten darin, daß man nicht für „more democracy“, sondern für „better democracy“ Sorge.¹⁾ Das Problem der „besseren Demokratie“ ist eng verknüpft mit dem Problem der Führung. So ist denn der amerikanische Humanismus, so sehr er in mancher Beziehung das *odi profanum vulgus et arceo* betont, auch ein politisches Anliegen. *Democracy and Leadership* heißt eines der Hauptwerke von Irving Babbitt, und Paul Elmer More hat eine größere Arbeit unter dem Titel *Aristocracy and Justice* herausgegeben, in der ein ganzes Kapitel der Frage einer *academic leadership* gewidmet ist. Eine politische *Paideia* des Humanismus hat sich, wie in beiden Werken betont wird, vorwiegend mit dem Problem der Elitenbildung zu beschäftigen. Beide Humanisten sehen die Aufgabe darin, durch strenge Auswahl und Erziehung einer dazu tauglichen Minderheit eine „natürliche Aristokratie“²⁾ heranzubilden, deren Kreis nicht engherzig beschränkt werden soll; aber ebenso wenig dürfen gleichmacherische Tendenzen dabei die Gefahr heraufführen, doch nur wieder ein Bildungsproletariat zu schaffen.

Die Sorge dieser aristokratischen Führerschicht wird es dann sein, im Lande jene Freiheit im Sinne der platonischen und aristotelischen *eleutheria* zu gewährleisten:

the freedom to cultivate the higher part of man's nature – his intellectual prerogative, his desire of truth, his refinement of taste – and to hold the baser part of himself in subjection; the freedom also for its own perfection and indeed for its very existence to impose an outer conformity to, or at least respect for, the laws for this inner government on others who are of themselves ungoverned.

¹⁾ P. E. More, *Aristocracy and Justice*, S. 29.

²⁾ Ebenda, S. 87.

Damit wird für Babbitt auch das Endziel der humanistischen *Paideia* erreicht, die Glückseligkeit, die *happiness*; diese unterscheidet er scharf von dem epikuräischen Begriff der *leisure* und ebenso von dem passiven Glück, dem bloßen Traum vom Glück der „romantischen Temperamentalisten“, von der *idleness*, die zu seiner Empörung sogar in Schlegels *Lucinde* in einer Elegie besungen wird.¹⁾ Sie ist dagegen im Sinne von Aristoteles und Buddha zu fassen als die Glückseligkeit, die aus der Betätigung des ethischen Willens und seiner Beherrschung des natürlichen Selbst im Menschen entspringt.

Dieser Begriff der *happiness* als des Endzieles der humanistischen Menschenformung hat scharfe Kritik hervorgerufen. Er wird sogar im Lager der Humanisten beanstandet. More wendet sich hierin gegen Babbitt und gegen G. R. Elliot, der den Diesseitscharakter der humanistischen Glückseligkeit noch stärker herauskehrt: „Humanism is a study and practice of the principles of human happiness uncomplicated by naturalistic dogmas on the one side and religious dogmas on the other.“²⁾ More zweifelt an der Erreichbarkeit einer solchen Glückseligkeit auf rein humanistischer Grundlage; ein solcher humanistischer „Glaube“ ohne religiöse Basis schwebe gewissermaßen in der Luft: „That is the dilemma that faces the humanist. The intuition of free will; free will exercised for a purpose; purpose directed to clothe human life with value, value measured by happiness – the chain is perfect, link by link, only at the end it seems to be attached to nothing.“ Dadurch aber laufe der Humanismus doch wieder Gefahr, in einen Naturalismus hinabzusinken. „If we perish like beasts, shall we not live like beasts“.³⁾

Gegen den Vorwurf eines zu starken Individualismus und unsozialer Haltung, der den Humanisten von humanitärer Seite häufig gemacht wurde, verteidigt More zusammenfassend die grundsätzliche Einstellung der Humanisten:

„Despite the clamour of the hour he (der Humanist) will know that the obligation to society is not the primal integrity, but is secondary to personal integrity. He will believe that social justice is in itself desirable, but he will

¹⁾ Babbitt, *On Being Creative*, S. 152.

²⁾ P. E. More, *On Being Human*, S. 18.

³⁾ Ebenda, S. 20.

hold that it is far more important to preach first the responsibility of each man to himself for his own character. He will admit that equality of opportunity is an ideal to be aimed at, but he will think this a small thing in comparison with the universality of duty. In his attitude towards mankind he will not deny the claims of sympathy, but he will listen first to the voice of judgment. He will be sensitive to the vast injustices of life and its wide-spread sorrows, but he will not be seduced by that compassion into the hypocrisy of saying that 'the love of those whom a man does not know is quite as elemental as the love of those whom a man does know.' – Rather he will, at any cost, strive to clear away the clouds of *cant*, and so open his mind to the dictates of the everlasting morality.¹⁾

Hieraus wird wiederum deutlich, wie sehr den amerikanischen Humanisten das Wesentliche die sittliche Integrität des einzelnen Menschen ist. Es wird aber alles der Orientierung am klassischen Maß überantwortet. Eine der Grundfragen der modernen Ethik, vor allem aber eine Grundfrage, die sich die moderne Sozialethik stellen müßte: ob und in welcher Weise die ursprünglichen religiösen und ethischen Systeme, die wie z. B. das Frühchristentum aus den Verhältnissen eines kleinen Kreises hervorgingen und auf einen kleinen Kreis zugeschnitten waren, auf die moderne Massengesellschaft angewendet werden können, wird bei den amerikanischen Humanisten gar nicht erörtert. More und Norman Foerster wenden sich, oft allerdings in sehr allgemeinen und vagen Formulierungen, gegen die Auswüchse des amerikanischen Hochkapitalismus und deuten an, daß die wirtschaftliche Gesundung in einer Orientierung an den frühchristlichen wirtschaftlichen Verhältnissen zu suchen ist. Dabei ziehen sie in keiner Weise die Tatsache in Betracht, daß die frühchristliche Wirtschaftsethik und vor allem die frühchristlichen Besitzbegriffe zum großen Teil von ganz bestimmten primitiv-wirtschaftlichen Voraussetzungen ausgehen und abgeleitet werden. Es wird bei den Humanisten auch nicht einmal der Versuch gemacht, eine Trennung von den zeitbedingten Elementen der frühchristlichen Wirtschaft und den ganz spezifisch stärker von Raum und Zeit gelösten Konzeptionen durchzuführen. So werden scheinbar befriedigende wirtschaftliche Thesen aufgestellt, die weder den historischen Verhältnissen gerecht werden, noch die

¹⁾ P. E. More, *Aristocracy and Justice*, S. 217.

wirtschaftliche Not wenden können oder auch nur die ethische Substanz des Christentums wirklich heraus Schälen.

Die realistische Frage nach dem „Sichselbst“ des eigenen Landes ist bei den Wortführern des amerikanischen Humanismus fast ganz ausgeschaltet. Es erscheint dieses um so befremdlicher, als die beiden Hauptvertreter des amerikanischen Humanismus, Babbitt und More, aus dem Mittleren Westen stammen, wo die realistische Sozialkritik Amerikas um die Jahrhundertwende ihren Ausgang genommen hat. Der Einfluß von Harvard mit seiner zur Studienzeit von Babbitt und More noch rein akademischen Atmosphäre ist aber stärker gewesen als der der ursprünglichen Heimat.

Es gibt deshalb für More und Babbitt keine spezifisch amerikanischen Probleme, die nicht vornehmlich Fragen der allgemeinen Moral, der Lebenshaltung und Lebensführung wären. Gewiß findet man bei ihnen auch „Material“ für eine Amerikakritik, die aus der Empirie hervorgegangen ist, aber das tritt doch sehr stark zurück gegenüber den prinzipiellen Betrachtungen.

Die, verglichen mit der europäischen Entwicklung, verhältnismäßig dünne geschichtliche Substanz Amerikas ist nur eine und zwar nur eine geringe Ursache für die besondere Art der humanistischen Kulturkritik in Amerika. Die amerikanischen Humanisten sind keineswegs antihistorisch, wohl aber ahistorisch zu nennen. Sie kommen zwar, wenn auch nicht im engen Sinne des Begriffes, von historischen Disziplinen her, aber das Vergangene ist ihnen nicht bedeutsam als eine einmalige historische Erscheinung, sondern als Objekt für eine abstrahierende ethische Orientierung.

An dem verpflichtungslosen Ästhetizismus der zwanziger Jahre gemessen wird die Bewegung der amerikanischen Humanisten durch ihr Verantwortungsgefühl aus der Zeit herausgehoben, und doch hat sie sich wegen ihrer Neigung zu Abstraktionen und wegen der Blutleere ihrer Anschauungen nicht stärker durchsetzen können. Ihr gedankliches System und dessen logischer Aufbau besitzen schon eine gewisse innere Stringenz, sie sind auf weiten Strecken auch hinreichend für eine *Paideia*, aber nicht zureichend für eine Gestaltung des gesamten Lebens.

Innerhalb der amerikanischen Geistesgeschichte hat diese *Paideia* ihre große Bedeutung dadurch, daß sie zu einer der radikalsten, aber auch bedeutsamsten soziologischen Gedankenwelten, zu Thorstein Veblens *The Theory of the Leisure Class*, die ganze ethische Kraft der Gegenwart beschwört. Veblen hatte die Theorie aufgestellt, daß die jeweils herrschende Klasse bestimmte Formen der Muße herausstellt und sie im Laufe der Zeit zu einer scheinhaften Rechtfertigung ihrer Existenz und Reputation macht.¹⁾ Die Theorie – sie ist weniger als echte historische Leistung denn als phänomenologische Darstellung zu werten – reichte von den frühgeschichtlichen Zeiten über die Ritterspiele des Mittelalters bis zu dem Luxus des amerikanischen Hochkapitalismus, und die Erörterung der humanistischen Studien als Ausdrucksform der Muße der herrschenden bürgerlichen Schicht hatte darin eine besondere Behandlung erfahren. Veblen, der in seinen Gedankengängen weitgehend von einer *progress-Vorstellung* geleitet wird, die durch die Produktivität menschlichen Tuns bestimmt ist, definiert:

„The term leisure, as here used, does not connote indolence or quiescence. What it connotes is non-productive consumption of time. Time is consumed non-productively (1) from a sense of the unworthiness of productive work, and (2) as an evidence of pecuniary ability to afford a life of idleness.“²⁾

Um so bedauerlicher ist es nun, daß die ethische Gegenwart des Humanismus, die so nachdrücklich von dem ehemaligen Harvard-Kreis beschworen wird, über die Abstraktion nicht weit hinauskommt.

Der Mensch in seiner Doppelseitigkeit als natürliches und geschichtliches Wesen findet in den Schriften der Humanisten nur eine unzureichende Behandlung. Das liegt zum Teil daran, daß sich die Humanisten gegen die Natur und nicht ganz für

¹⁾ Vgl. Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class*. London 1924: „The criteria of a past performance of leisure . . . commonly take the form of immaterial goods. Such immaterial evidences of past leisure are quasi-scholarly or quasi-artistic accomplishments and a knowledge of processes and incidents which do not conduce directly to the furtherance of human life. So, for instance, in our time there is the knowledge of the dead languages and occult sciences; . . .“ (S. 45)

²⁾ Ebenda, S. 43.

die Geschichte entschieden haben. Diesen Entscheid zu vermeiden, ist für den Amerikaner leichter als für den Europäer; aber er kann sich ihm doch nicht entziehen.

Wie der Humanismus jeder Färbung neigt auch der amerikanische Humanismus dazu, den Menschen als ein vornehmlich durch das Geistige gekennzeichnetes Wesen zu bestimmen, und wenn beim Geistigen der Akzent hauptsächlich auf dem Sittlichen liegt, dann sind der Natur nicht nur Schranken gesetzt, sondern die Natur erscheint sehr häufig lediglich als der Versucher – ja, als der Gegner; das Geschichtliche aber wird zum Exempel, nicht im Sinne eines historischen Pragmatismus, wohl aber im Sinne einer mehr oder weniger abstrahierenden Ethik.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß – wie auch die Einzelforschung nachgewiesen hat – die europäische sensualistische Philosophie und die romantischen und die pseudoromantischen Anschauungen Amerika von vorneherein in eine kulturell kritische Situation hineingeführt haben können. Aber Rousseau zum Hauptverantwortlichen, ja zuweilen fast zum Alleinverantwortlichen dafür zu stempeln, das läßt sich nach dem Umfang unserer heutigen Erkenntnisse nicht rechtfertigen. Ein ähnliches Unterfangen hat man auch in Frankreich in die Wege geleitet, wenn auch mit einer durch das Jahrhundert Ludwigs XIV. für das eigene Land gebotenen veränderten Perspektive.¹⁾ Die Abwehr gegen Rousseau und den Sensualismus wurde und wird dort als ein Prozeß der nationalen Hygiene betrieben mit all den Kennzeichen des Gewaltsamen, die einem solchen Vorgehen nun mal eigen sind.

Die geschichtlich vorgegebene Situation in Frankreich: Klassizismus und Romantik, mit den Antagonismen: nationale Konzentration und Auflösung, Besinnung auf das Eigene und Öffnung gegenüber dem fremden Germanischen, ethischer Dualismus und unethischer Monismus, Kultur und Natur, Tradition und Wandlung, Gesellschaft und Individuum, bietet eine gewisse Möglichkeit einer Art national-hygienischer Auseinandersetzung, bietet aber auch von vorneherein die Mög-

¹⁾ H. Friedrich, *Das antiromantische Denken im modernen Frankreich*, München 1935.

lichkeit zahlreicher nationaler Infekte. Der Prozeß der historischen Auseinandersetzung hat sich in Frankreich unter willensbestimmten Vorzeichen vollzogen, die die historischen Betrachtungen bald um so leichter beeinflussen konnten, als man kaum mehr nach der historischen Wirklichkeit, sondern mehr nach den Möglichkeiten der dialektischen Funktionalität einer Epoche fragte.

Wenn More und Babbitt eine ähnliche nationale Hygiene auch für Amerika für notwendig erachten, so müssen die Prämissen für diesen Anspruch, wie auch die Folgerungen daraus, noch stärker als bei den Franzosen willensmäßig bestimmt sein. Auf die überbetonte Stellung Rousseaus im amerikanischen Geistesleben, ebenso wie auf das Fehlen einer der französischen Entwicklung analogen Spannung zwischen Klassik und Romantik in Amerika haben wir schon hingewiesen. Die Romantik, die in jeder der großen Nationalliteraturen ein anderes Ausmaß und eine andere Entwicklung zeigt, die in ihrer Differenziertheit von Babbitt und More sehr oft nicht beachtet werden, hat in der amerikanischen Literatur kaum viel mehr als Ansätze gehabt. Robert Spillers große Darstellung der amerikanischen Literatur hat nicht einmal ein eigenes diesbezügliches Kapitel und seine gelegentlichen Charakterisierungen von Autoren als romantisch sind nicht gerade zahlreich¹⁾ und treffen auch nicht zentrale Stellen, wenn man von der Gruppe von Emerson bis Whitman absieht, deren Signum, nach der großen Analyse von Matthiessen, der sie als *American Renaissance* bezeichnet sehen wollte, sehr umstritten ist.²⁾

Trotz der selbst für seine Zeit noch beispiellosen Belesenheit ist Babbitts Anliegen nicht in erster Linie ein literarhistorisches. Seine Stellung wird deutlich von der wissenschaftlichen Diskussion um die Romantik her, die sich heute in den Staaten entsponnen hat und die eine doppelte Definition der

¹⁾ Robert E. Spiller and others, *Literary History of the United States*, New York 1949, SS. 92, 97, 354.

²⁾ F. O. Matthiessen, *American Renaissance, Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. New York 1941. Vgl. dazu R. P. Adams: „Romanticism and the American Renaissance“ in: *American Literature*, Vol. 23, No. 4.

Romantik fordert: „(1) a general and permanent characteristic of mind, art, and personality, found in all periods and in all cultures; (2) a specific historical movement in art and ideas which occurred in Europe and America in the late eighteenth and early nineteenth centuries“.¹⁾ Babbitts Betrachtungen lassen sich vornehmlich unter der zweiten Definition subsummieren; dabei legt er den Akzent seiner Erörterungen mehr auf den Sensualismus und dessen Auswirkungen als auf die Romantik im engeren Sinne.

Die Literaturgeschichte wie die Literaturanalyse mußten darunter besonders leiden, vor allem aber, wenn sich seine Ausführungen auf die deutsche Literatur erstreckten. Manches davon ist aus der Abfassungszeit von *Rousseau and Romanticism* (1919) zu erklären, aber keineswegs alles. Babbitt exemplifiziert z.B. seine *Libidines-Lehre* an den Werken des frühen Goethe. Dabei steht der *Werther* für die *libido sentiendi*, der *Faust* für die *libido sciendi* und *Goetz* für die *libido imperandi*. Die Exemplifizierung des *Goetz* für die *lust of power* ist reine Theorie, aber auch *Fausts lust of knowledge* ist äußerst simplifiziert gesehen, denn von der Szene im Studierzimmer an ist gerade die *lust of knowledge* recht problematisch geworden. Babbitt macht einen ihm im Werk entgegentretenen Zug, der auf seine Theorie zu passen scheint, zum bestimmenden Faktor. Dabei kümmert er sich oft nicht um die Chronologie. Zum Beweis von Goethes emotionaler Sophisterei in seiner Jugendzeit werden z.B. Szenen in Marthes Garten²⁾ herangezogen, Mephistos Einführung im Studierzimmer³⁾ sowie das Ende des zweiten Teils des *Faust*.⁴⁾ Zwei dieser Textstellen fallen aber schon in die Zeit nach 1776, als Goethe nach Babbitt die *ethical insight* gewonnen haben soll.

Babbitts ethischer Wille treibt mit der Textdeutung – um seine eigenen Worte zu gebrauchen – eine verhängnisvolle Expansion. Zugleich zeigt die Art seines Vorgehens aber auch, daß sich das Problem des großen literarischen Umbruchs im

¹⁾ Morse Peckham: „Toward a Theory of Romanticism“, *PMLA*, LXVI, 2. S. 3.

²⁾ Babbitt, *Rousseau and Romanticism*, SS. 114, 170, 287, 361.

³⁾ Ebenda, SS. 147, 181, 361.

⁴⁾ Ebenda, SS. 331, 346, 361.

18. Jahrhundert nicht mit ideengeschichtlichen oder gar ethischen Mitteln lösen läßt. Babbitt, der die Emotionalität bekämpft, ist der Emotionalität des Moralisten erlegen. Es scheint uns nicht verwunderlich, daß E. R. Curtius, der den Umbruch im 18. Jahrhundert mit zum grundlegenden Aspekt seiner Arbeiten gemacht hat, sich den spezifisch formalen und literarisch-thematischen Elementen zugewandt und Babbitt nicht einmal erwähnt hat.¹⁾

Zwei Gründe haben die amerikanischen Humanisten wohl hauptsächlich dazu bewogen, eine Betrachtung zu vollziehen, die der französischen in nicht unwesentlichen Zügen analog erscheint: Die bedeutendsten unter den Führern der Bewegung standen der Romanistik nahe. Sie sind in einer Zeit groß geworden, als in Frankreich der Kampf um die Antiromantik und den Antirationalismus einen großen Teil der geistigen Auseinandersetzungen bestimmte. Das immer stärkere Abgleiten von einer historisierenden Betrachtung zu einer dialektisch funktionalen erleichterte naturgemäß die Rezeption eines Teils der französischen Thesen.

Wie bei der französischen Entwicklung liegt auch bei der amerikanischen schließlich nicht der Hauptwert in der historisierenden Betrachtung, die von den Willensimpulsen auf Abwege getrieben ist. Was man zu bekämpfen meinte, die Expansion und den Superlativismus, hat sich durch die List der Idee in das eigene System eingeschlichen und die Wahrheit verfälscht.

Das stärker Bleibende in den Auseinandersetzungen des amerikanischen Humanismus ist ebenso wie bei der französischen Antiromantik in der reinen Ideenanalyse zu suchen. Wie in der französischen antiromantischen Bewegung der Thomismus, so hat bei den Amerikanern Aristoteles ein gewichtigeres Wort zu sprechen als der Literaturkritiker, dem die Literaturgeschichte oft zur *ancilla* geworden ist.

KÖLN

HELMUT PAPAJEWSKI

¹⁾ E. R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern 1948. Vgl. auch besonders die Ausführungen über „Nachahmung und Schöpfung“. SS. 401 ff.

BUCHBESPRECHUNGEN

The Poems of James VI of Scotland. Edited by James Craigie, M. A., Ph. D. Vol. I. (*The Essayes of a Prentise and Poetical Exercises at Vacant Houres*). Scottish Text Society, Edinburgh, 1955. 334 S.

The main purpose of this edition, besides adding another item to the published corpus of earlier Scottish Literature, is to provide "a complete and collected edition of the poetical writings of James VI. of Scotland and I. of Great Britain" and incidentally round off the work of the Court group which innovated the Franco-Italian movement in Scottish poetry. There is little in fact which has not been printed somewhere before (a version of the Psalms being the main exception) but many of these sources are out-of-the-way and it will be an advantage to have the poems all together in two volumes. The work under review is the first of these and contains the King's two published volumes, *The Essayes of a Prentise in the Divine Art of Poesie* (1584) and his *Poeticall Exercises at Vacant Houres* (1591). To the text of these have been added the corresponding text of the Bodley MS. which is in the King's own handwriting, an Introduction, Bibliography, Notes, and Appendices.

In general Dr. Craigie has followed the same lines as in his earlier edition of King James's *Basilicon Doron*, investigated his sources, compiled his annotations with the same painstaking care and thoroughness, and ranged widely and learnedly over the narrower field presented by the more restricted nature of the subject. There is a certain overlapping in annotation with the S. T. S. volumes on Fowler and Hudson but this is inevitable and repetition in a subject which has only recently begun to be investigated is desirable rather than otherwise. There are times however when the detail and commentary appear excessive, e. g. in the bibliographical minutiae which are of little value to students of Scottish texts and could profitably and, from the point of view of the Society, economically, have been compressed from thirty pages to two or three. The same is true of the textual notes to the Bodley MS., a very large proportion of which are trivial, and only the more significant alterations need have been noted. Of the Appendices, A which quotes contemporary references to James's poetry (Stewart of Baldynneis's verses might have been added here) and C which compares Du Bartas' version of the *Lepanto* with the original, are interesting and useful to the literary historian but the details in B and D are irrelevant and it is a moot point whether the apparatus criticus of Appendix E might not more usefully have appeared at the foot of the print text. There is much of interest in the MS. text, the more Scottish one, but it is the analysis of it that matters, and it is on this that the editor could better employ space.

This indeed is part of the whole question of the anglicisation of Scots in the last quarter of the 16th century and needs more thorough investigation. James's work is unique in providing the author's MS. for comparison with the print as an illustration of the methods employed and the purposes to be inferred from the alterations; and the part played by the Edinburgh printers, who were in James's case an Englishman and a French refugee, the demands of publishing firms, especially in London, and the general trend in non-literary writing need also to be taken into account. The same features are found in Fowler as the editor has already noted in that writer's *Works* (S. T. S. edition) III. li. Dr. Craigie who has been *pars magna* in the editing of the works of the "Castalian band" is better equipped for this task than anyone, and to write off the reason for James's prose in the *Reulis and Cautelis* being much more Scots than the printed edition of his verse as "unknown" (p. 306) is a rather brusque dismissal of a very real, complex and important problem.

One or two points may be mentioned here. The coterie of Court Poets was of course consciously eclectic and anti-traditional, two indeed, the Hudsons, being Englishmen, and though all commentators have rightly taken pains to point out how they went direct to France, Italy and even Spain for their models, the fact needs also to be stressed that they were in contact with and deliberate imitators of the earlier and contemporary English poets, Wyatt, Surrey, Sidney, Churchyard, Constable, etc., and readers of the English anthologies. Inspection of the King's MS. shows that his first drafts were already somewhat anglicised and the progress to the print is simply the extension of that process. The author has plainly accepted the English poetic diction of his generation as his pattern and makes his way to it in stages and probably with the help of those who knew English better than he did at the age of eighteen. In prose on the other hand there was no clear lead or fashion from England in the throes of controversy about style and vocabulary inherited from Ascham and others and there were few models to follow. But it is also to be noted that James makes a point of stressing the adjective "Scottis" in the title of his *Reulis*, of using Mongomerie, the most Scots of them all, as the source of his illustrations, and of giving rules for style and metre in that very Scottish mode, the flyting. No doubt also political considerations and the hope of things to come influenced James to follow the London fashion. Twenty years later, as the editor mentions in his notes to *Basilicon Doron*, the Earl of Stirling was doing exactly the same thing even more systematically and thoroughly. So, while James would not forget his English market, the poems were probably primarily issued to aspiring Scottish followers of the new poetry as the finished and polished exemplars of a style to which the *Reulis* were simply the accompanying prose commentary.

In the general notes there is the same tendency to overloading and many, e. g. on Classical Mythology, could have been dispensed with. It can hardly have been the intention of the Scottish Text Society to produce an edition *in usum scholarum* and in any case James's own "Table of Some Obscure Words" fairly well serves this purpose. On the other the editor might have allowed himself a little more latitude on metrical notes and scansion, on which one or two of his remarks are doubtful, e. g. in Sonnet 5, l. 2 there is

nothing to preclude the monosyllabic pronunciation of *harvest*, in *Uranie*, l. 194, *Jeremie* is surely a tribrach; and it is worth noting that the metre of *Lepanto* is the common metre of the Scottish Psalter of 1564. The Choruses of the Venetians and of the Angels might have been sung in the Kirk without a blush.

In regard to linguistic matters, Dr. Craigie has very competently dealt with the terminology of the *Reulis*, which shows James's analytical and innovating skill in a favourable light, but one is surprised at the absence of any mention of the work of another Craigie in the *Dictionary of the Older Scottish Tongue*, reference to which would have explained *dworce* in Sonnet 7, l. 3; nor is the explanation of *bullets*, *raisers* (*Lepanto* 611) convincing. The reference is surely to some primitive kind of shrapnel.

There are a number of trifling slips, probably mostly proofing, in addition to the already longish list of corrigenda noted by the editor, e. g. in the Preface, S. C. Lewis should read C. S. Lewis and the second mention of the Bodley MS. has the first figure wrong, the grammar of the second sentence on p. xxii needs attention, the page references in the notes to the translation from Lucan and to the Sonnet on the *Perfyte Poete* are misleading, and the Greek accentuation is not always accurate.

The general introduction gives a good picture of the literary background of the Court poets and of James in particular, whose reading and training have been traced with exemplary thoroughness. The reader leaves with the clear impression, confirmed by the poems themselves, of a bookish and ingenious young man, an assiduous trier, whose work is always competent, if not inspired. James of course did lay great stress on the mechanics of verse but it is rather sweeping to imply (p. xlv) that he did not understand the essential nature of the poetic imagination, for he stated quite plainly that Invention, by which, following Ronsard, he means imagination, must come of nature and cannot be acquired by art, and one glimpses that, vain as he was, he was yet shrewd enough to realise his own deficiencies in this respect.

Dr. Craigie's assessment of James is on the whole sound though he may tend to depreciate too much the position of Stewart and above all of Montgomerie in the Castalian band. He did help to keep poetry going in a difficult period, to pioneer a break with the past (but there was already Renaissance influence in Scott and in some of the Maitland MS. poems), and to bring "Scottish poetry back into the main stream of European literature," though this might have been more correctly expressed by saying that he helped it to catch up with the latest developments. But whether he would have given new life to Scottish literature, had he not gone to London, is a very difficult and debatable point. Perhaps it would have been better if he had never had any hope of making that journey. At the last, the way on which James set Scottish poetry led to a dead-end in Drummond and it was the pre-Italian tradition of the ballads and the *Flying* and *The Cherrie and the Slae* that survived among the people till Scottish literature got its new lease of life in the 18th century. How far linguistic considerations, alluded to above, are involved in this is still a matter for research and the work of King James provides an interesting field for it. The real matter of regret is that it was not his Anglicised poetry but his Scots prose that failed to survive.

Dr. Craigie's scholarly edition is a monument of detailed and highly informative treatment of an important movement in Scottish literature and of the work of a remarkable figure whose qualities are only now being properly assessed and appreciated. We look forward to the speedy appearance of Vol. II and to the continuation of the editor's able commentary.

EDINBURGH

DAVID MURISON

Richard Flatter: *Triumph der Gnade. Shakespeare-Essays*. Verlag Kurt Desch, Wien/München/Basel (1956), pp. 175. 8°.

Unter den "Shakespeareologen", die heute in deutscher Sprache ihre Ein- und Ansichten veröffentlichen, ist kaum einer, der in so leichter, bewegter und persönlich erwärmter Form, so klug und so menschlich zugleich seine Gedanken mitzuteilen versteht, wie der Verfasser der wohl gütigsten der modernen deutschen Gesamtübersetzungen des großen englischen Dramatikers. Seine große Vertrautheit mit der lebenden englischen Sprache beiderseits des Ozeans, in der das sinnvolle Plaudern zu einem geradezu charakteristischen Zug der kritischen Literatur geworden ist, und die Tatsache, daß diese Essays ursprünglich Vorträge und Ansprachen waren vor einem nicht-fachlichen Publikum in Wien, München und Zürich und vor der deutschen Shakespeare-Gesellschaft in Bochum, wo der leichtere Plauderton, den Flatter meisterhaft handhabt, die glücklichste Mitteilungsform darstellt, mögen bei der Gestaltung dieser glänzenden Stücke moderner Kritik mitgewirkt haben. Überall trifft man auf schlichte, aber schlagende Formulierungen und auf Einsichten, die schon deshalb einen besonderen Wert besitzen, weil sie auf einer Erfahrung beruhen, die dem normalen Literaturhistoriker abgeht, nämlich derjenigen des Theaters, und manche seiner interessantesten Vorschläge zur Lösung von Fragen, die seit Generationen die Forschung plagten, beruhen auf Flatters starkem Bühnensinn.

Auf die Mehrzahl dieser klugen dramaturgischen Vorschläge kann hier nicht eingegangen werden. Tiefer in den Geist des Stückes greift die Interpretation des Kaufmanns Antonio, der mit seiner letzten verzeihenden Gebärde Shylock gegenüber, dem er die Hälfte seiner Buße erläßt, sich als den einzigen wahren Christen und als Verkörperung der Ethik im Stück erweist. Weniger überzeugend ist die versuchte "Rettung" von Angelo in *Mass für Mass*. Die Erfahrung lehrt gerade *nicht*, daß vor einer so hehren physischen und moralischen Schönheit, wie sie Isabella darstellen soll, ein Mann von dem Adel und Gewicht, die Angelo offenbar verkörpert, plötzlich in eine so gemeine und dazu unkluge Raserei verfällt, wie es Shakespeares Statthalter tut. Trotz der schönen Moralpredigten, die das Stück zieren – als Gegengewicht gegen Luzio und seine Unterwelt – und trotz der Hochflut von Diskussion, die sich in den letzten 20–30 Jahren über das Stück ergossen hat, bleibt *Mass für Mass* doch wohl das, was es dreihundert Jahre lang vorher gewesen war, nämlich ein Bühnenreißer, der zu Shakespeares schwächeren

Leistungen gehört. Andererseits: ob Julius Caesar ein Tyrann gewesen sei, ist wohl kaum die Frage. Sondern es handelt sich darum, daß die große Herrschernatur, deren Geist das ganze Stück durchweht, vor unseren Augen so wenig adäquat erscheint. Und nicht nur die englischen Literaturprofessoren, "die besten Mißverständer Shakespeares", haben das empfunden! Sicher ist, daß die schwierigste Rolle in Shakespeares Drama Caesar selber ist, und es ist zu bedauern, daß Flatter dieses Thema nicht ausführlicher behandelt hat.

Denn in dem Bochumer Vortrag *Shakespeare der Schauspieler*, der bei den damaligen Hörern noch in schönster Erinnerung weiterlebt, geht es um eine Lieblingsthese Flatters, die These nämlich, daß Shakespeare seine Regie zum großen Teil in der Metrik des Textes – in unregelmäßigen oder in abgebrochenen Versen – und auch in der Interpunktion zum Ausdruck brachte. Dies ist eine brauchbare Anregung, die Ludwig Tieck schon vor 150 Jahren vorbrachte, die sich aber überzeugender ausführen ließe, wenn Shakespeare seine Texte selber zum Druck vorbereitet hätte. In welchem Maße in dem Shakespeareschen Genius sich der Theatermann mit dem Dichter verband, ist durch die Parallele mit Goethe wohl kaum endgültig zu entscheiden. Daß in dem Engländer der Dramatiker sehr viel stärker war als in dem Deutschen, bedeutet noch nicht, daß in Shakespeare nicht doch das Dichterische das Primäre war, und das Theater hauptsächlich ein willkommener Weg zum unabhängigen materiellen Fortkommen. Seine lyrische Begabung war jedenfalls stärker als diejenige irgend eines anderen Dichters englischer Zunge, wenn auch die Klangwerte seiner Sprache sich im Laufe der Jahrhunderte gewandelt haben. Und zwischen ihm und uns lagert sich die volle Entwicklung des französischen und deutschen Klassizismus mit seiner Autonomie der Kunst dem Leben gegenüber, der Unterscheidung zwischen künstlerisch Verwertbarem und Unverwertbarem, die m.E. am besten die sehr feine Beobachtung Flatters in dieser Beziehung, den "Schleier der Schönheit", erklären kann.

Über die Frage: "Läßt sich Shakespeare übersetzen?" erwarten wir von Flatter besonders gültige Auskunft und erhalten tatsächlich einige wohlthuende Grundsätze, als da sind: "ein Shakespeare-Übersetzer ist wie einer, der ein Gemälde von Rembrandt kopiert"; "ein Kopist hat keinen Stil zu haben"; "je mehr einer Dichter ist, desto weniger eignet er sich zum Shakespeare-Übersetzer"; usw. Aber der Zwang der Praxis ist stärker als die Theorie, und dem ist weder Schlegel, dessen Schwächen hier gut aufgezeigt werden, noch Flatter selber in seiner Übersetzung entgangen. Shakespeare war eben doch nicht nur Theatermann, und trotz ihrer letzten Unzulänglichkeit ist Schlegels Leistung eben als "Nachdichtung" noch nicht überboten worden. Es ist übrigens wiederum eine feine Bemerkung Flatters, daß der Romantiker das volle Ausmaß seines Ruhms nicht mehr erlebt hat, da Eschenburgs Prosa bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus die Bühnen beherrscht hat. Daß die eigentümlich gewaltsame Prosa der Shakespeariisierenden Stürmer und Dränger auf Eschenburg zurückgeht, scheint er nicht bemerkt zu haben.

Zu dem Thema "Schlegel und Schlegel-Tieck" habe ich selber vor vielen Jahren einen nicht unerheblichen Beitrag geliefert (*Ludwig Tieck und*

das alte englische Theater, Frankfurt a. M. 1922), worin ich auf Grund einer genauen Untersuchung der vorhandenen MSS wie der alten Ausgaben zu dem Ergebnis komme, daß Tieck einen sehr wesentlichen Anteil an der gemeinsamen Arbeit hatte, und daß Baudissin und Dorothea wohl die ersten Entwürfe vorlegten, der letzte Schliff und die endgültige Form aber von Tieck bestimmt wurden. Es ist daher bemühend, daß selbst Flatter, wie alle anderen Kritiker, Tieck beiseite schiebt und von Baudissin und Dorothea als alleinigen Übersetzern spricht; wo er doch mein Buch kennt und es zitiert, — aber offenbar so unsorgsam gelesen hat, daß sein Zitat völlig irreführend ist. Denn es gilt nur für die Übersetzung der Pseudo-Shakespearschen Stücke, die Tiecks Steckenpferd waren, hat aber auf die Hauptübersetzung gar keinen Bezug. Über diese sage ich ausdrücklich, daß Tiecks Anteil an der Arbeit wesentlich größer war, als man heute allgemein annimmt, und daß sein Name zu Recht auf dem Titelblatt steht. Daß die Namen seiner beiden "Freunde" nicht angeführt wurden, geschah offensichtlich mit deren frewilliger Zustimmung; wir vergessen leicht, daß damals Tieck von vielen Kennern neben Goethe gestellt wurde! Seine Korrekturen an Schlegel, die übrigens sich grundsätzlich mit Flatters eigenen Bestrebungen weitgehend decken, hat der ältere Übersetzer nicht so verächtlich betrachtet, wie er, und nach ihm Flatter, in Wort und Schrift angab, sondern er hat in der revidierten Ausgabe von 1840 weitaus die meisten entweder akzeptiert oder zum Anlaß eigener Änderungen genommen, und nur der kleinste Teil der von Tieck beanstandeten Stellen wurde in die ursprüngliche Fassung zurückversetzt. Die neue Auflage ist also keineswegs "von den Zusätzen Tiecks gereinigt" worden, wie Flatter im Sinne seiner vorgefaßten Meinung behauptet. (Heute kann ich meinen damaligen Ausführungen hinzufügen, daß Rilkes Übersetzung der Portugiesischen Sonette der Elizabeth Barrett auf der Vorübersetzung von Alice Faehndrich beruht, deren Name erst jetzt in dem Buche *Rilkes Leben und Werk im Bild* von J. R. von Salis p. 147 bekannt gegeben wird.)

Flatters Ausführungen über Hamlets Mutter und ihre Mitschuld bilden den gewichtigsten Aufsatz im ganzen Buch, und man kann innerhalb der vom Verfasser selbst gesetzten Grenzen seinem Ergebnis beistimmen: ihre Mitschuld am Mord des älteren Hamlet ist wahrscheinlich, aber nicht eindeutig klar. So hat es Shakespeare offenbar haben wollen, da so Manches in diesem nebulösen Stück in ähnlicher ambivalenten Schwebe gehalten wird. Neben diesem Meisterstück von Flatters kritischer Begabung erheben sich die beiden letzten Aufsätze als große Konfessionen über das rein Rationelle empor in eine Region, die ans Religiöse streift. Ohne eine heutige Modeströmung mitzumachen, die in Shakespeare den "größten Dichter des Christentums" erkennen will, postuliert er doch bei der Zeichnung von "Shakespeares Weg vom Recht zur Gnade" den Unsterblichkeitsgedanken als eine Vorbedingung für die fruchtbare Interpretation eines Shakespearschen Stückes, und "Shakespeares wahre Größe" sieht er nicht in der Katharsis der aristotelischen Theorie, die selbst für die griechische Tragödie kaum gilt, sondern in dem "Loblied auf die Schönheit und Größe der menschlichen Seele", das aus Shakespeares ganzem Werk erklingt und den

Zuschauer nach jeder Tragödie seiner überdimensionalen Menschen mit der Empfindung freudigen Stolzes erfüllt. Eine Gesinnung, die das ideenreiche Büchlein aufs Schönste abschließt.

BASEL

H. LÜDEKE

Peter Smithers, *The Life of Joseph Addison*. Oxford, Clarendon Press, 1954. XII u. 491 S. 8° 35 s.

Das vorliegende Werk stellt eigentlich die erste vollständige Addison-Biographie dar, wenn wir uns mit Johnsons *Life* (1781), Lucy Aikins im ganzen summarischem Bericht (1843), Macaulays berühmtem Essay in der *Edinburgh Review* aus dem gleichen Jahre und auch mit Courthopes Kurzdarstellung (1884) nicht zufrieden geben wollen. Hatte Miss Aikin – deren Name vom Verf. leider durch das ganze Werk hindurch (S. V, 62, 66, 448 A 3, 454f.) falsch geschrieben wird – einen großen Teil der Briefe Addisons erstmalig aus Tickellschem Familienbesitz veröffentlicht und in ihrer Lebensbeschreibung berücksichtigt, so konnte die viel eingehendere Arbeit des Verf. auf W. Grahams umfassender Briefwechsel-Ausgabe (*The Letters of Joseph Addison*, Oxford 1941) fußen. Allerdings lassen die vielen meist sachlich-amtlichen Schreiben den im Stich, der sich Einblicke in Privat-Familiäres oder gar in Denken und Fühlen des Schreibers versprochen hatte. Kein einziger Brief an nächste Verwandte ist erhalten. Die persönlichen Angaben in Freundesbriefen bleiben spärlich. Um so mehr Einsicht gewährt die Korrespondenz in die umfänglichen Bereiche administrativer Tätigkeit. Der Verf. hat diesen Umstand genutzt und Addisons Karriere als die eines höheren Verwaltungsbeamten und Staatsmannes gesehen und dargestellt. Er glaubt hier um so richtiger gehandelt zu haben, da die bisherige Addison-Kritik sich zu vordringlich mit dem literarischen Werk befasse (S. Vif.). Letzteres sei jedoch nur ein bedeutendes „by-product“.

In 12 Kapiteln folgen wir dem Verf. durch ein im ganzen erfolgreiches und – wie wir annehmen müssen – glückliches Leben. Wir sehen das schwächliche Kind in der Milston-Pfarre (Wiltshire) aufwachsen und erleben mit ihm die bedeutsamen Knabenjahre in Lichfield, wo der tüchtige Vater zum Dean aufgerückt war (S. 1–10). Nach einem fleißigen Jahr im Charterhouse (Freundschaft mit Steele) kommt der eben 15jährige bereits nach Oxford, wo er sich 12 Jahre lang bilden kann (1687–1699), früh berühmte lateinische und englische Gedichte, sowie Übersetzungen verfaßt und bereits mit 24 Jahren die Zuneigung der beiden bedeutendsten Persönlichkeiten der Zeit (Montagu und Somers) gewinnt (S. 11–43). Der Verf. sucht in diesem Oxford-Kapitel durch vorsichtiges Befragen von Widmungen und Lobgedichten herauszufinden, welches Ziel dem Studenten vorgeschwebt habe. Die Tatsache, daß er auch Theologie studierte, berechtige noch nicht zu der Annahme, daß er Geistlicher habe werden wollen (S. 28). Letzteres sei vielmehr höchst unwahrscheinlich (S. 31). Addison habe der römische Begriff rechten Bürgertums als

ideales Ziel vor Augen gestanden. Hier habe er „full scope for the political ambition“ gehabt. Von der großen Festlandreise (1697–1704) und ihrer mannigfachen Bedeutung handelt ein besonderes Kapitel (S. 44–88). Vor dem Italienerlebnis wird der Einfluß französischen Geistes (Begegnung mit Malebranche, Boileau und Bayle) besonders hervorgehoben (S. 53–56) und später häufiger nachgewiesen (S. 162, 205, 210, 214f., 249). Erweiterte und vertiefte Menschenkenntnis bilde als Hauptertrag der Reisejahre die Grundlage für den Humor Addisons (S. 90). Der Erfolg des bestellten Blenheim-Gedichtes *The Campaign* (1704) wird dann zum entscheidenden Ansatz auch für die Verwaltungslaufbahn (S. 97). Die wachsende Bedeutung des übernommenen Untersekretärämtes (mit Exekutivgewalt), die Rückkehr der Whigs in ihre Ämter nach Königin Annas frühem Tory-Kurs, die Veröffentlichung der *Travels* mögen beigetragen haben. Das Zusammenwirken solcher Momente wird vom Verf. richtig gesehen. Nicht vergessen wird Addisons gewissener Fleiß, seine Diplomatenatur und die kluge Nutzung alter und neuer Freunde (Kit-Cat Club). Einer eingehenden Durchforschung der *Letter-books* im Public Record Office verdanken wir manche Korrektur am herkömmlichen Addison-Bild. Die politischen Spannungen jener Jahre (Harleys Intrigen und Entlassung, die Abwehr der Pretender-Invasion, die Kämpfe um die Union-Bill) trugen viel Arbeit in den Cockpit. Erst mit der Ernennung zum Irland-Sekretär (6. 12. 1708) unter Wharton als Lord Lieutenant rückt Addison in eine der bedeutenden Stellungen des Reiches.

Die Mitarbeit an Steeles *Tatler* mußte zunächst zurückstehen, wie bedeutend sie auch bald werden sollte. Bereits an den Kapitelüberschriften (The Cockpit S. 89–142, Irish Eminence S. 143–191) erkennen wir des Verf. Absicht, hervorzuheben, daß das literarische Schaffen selten in freier Muße, sondern meist auf dem Hintergrund anstrengender politischer Tagesarbeit erwuchs. Immerhin werden die drei wichtigsten Zeitschriften (*Tatler*, *Spectator* I und II, *Guardian*) und der *Cato* in zwei zentralen Kapiteln – mehr biographisch-genetisch als ideengeschichtlich – behandelt (S. 192–284). Es sind jene Jahre (Herbst 1710 bis Sommer 1714), in denen Addison sich moralistischer Publizistik zuwandte, im Freundeskreis der Kaffeehäuser als Autorität galt und zwischen Dryden und Pope seine kleine Aera begründete. Neue Forschungen zur periodischen Literatur (Graham, Bateson, Bond) werden einbezogen, wenn auch lange nicht in erwünschter Vollständigkeit. Addisons Verhältnis zu Steele, Pope, Swift, Dennis wird aus den Zeugnissen neu erarbeitet, wobei vor allem die neuere Pope-Forschung verwertet wird. Der Anteil Addisons und Steeles am *Tatler* und *Spectator* erscheint im allgemeinen gerecht abgewogen, wenn auch manchmal elegant über strittige Zuschreibungen hinweggegangen wird. Um der Verfasserschaft im einzelnen auf die Spur zu kommen, wird man sich nach wie vor durch ein Labyrinth von Echtheitsfragen hindurcharbeiten müssen. Der Entstehungs- und Aufführungsgeschichte des *Cato* widmet der Verf. besondere Aufmerksamkeit. Das Kapitel *A year of bitterness* (S. 285–327) veranschaulicht packend die kritische Übergangszeit nach Königin Annas Tod, als Addison für einige Wochen an die verantwortlichste Stelle im Staate tritt, um dann bei endgültiger Ämterverteilung überraschend mit einem Posten abgefunden zu werden, den er

bereits 1708 bekleidet hatte und den er nach Whartons und Halifax' Tode und Sunderlands Rücktritt bereits Ende August 1715 wieder verlor. Smithers gruppiert die Fakten sinnvoll, überläßt aber dem Leser gern den letzten Schluß. Daß der Verf. als Mitglied des Unterhauses Addisons politischer Laufbahn, namentlich seiner Tätigkeit im englischen und irischen Parlament, besondere Aufmerksamkeit schenken würde, war zu erwarten (vgl. S. 131–34, 154f., 173–75, 189f., 312, 337f., 377). Doch kommt deshalb das Literarische in diesem Bande kaum zu kurz. Das zeigt etwa das folgende Kapitel mit seiner eingehenden Würdigung des „Freeholder“ (1715/16) (S. 331–37) und des „Drummer“ (1716) (S. 340–48), deren Erfolge offenbar mit der Berufung in den Board of Trade und der Ernennung zum Commissioner of the Privy Seal im Zusammenhang stehen. Addisons Verheiratung mit Lady Warwick bildet dann den Auftakt zum letzten kurzen Abschnitt seines Lebens. Wie in jenen zwei Jahren als Staatssekretär (1717–19), als nicht nur die Hauptlast innen- und außenpolitischer Verantwortung, sondern auch eine kaum übersehbare Menge administrativer Entscheidungen der nie zu festen Gesundheit des Unermüdlichen schweren Schaden tat, sich trotzdem das Streben seines Lebens erfüllte, wird menschlich-überzeugend auf gut gezeichnetem historischen Hintergrunde dargestellt („Ambition fulfilled“ S. 364–415, „A rapid decline“ S. 416–450). Das letztere Kapitel gibt wertvolle Aufschlüsse über Addisons religiöse Anschauungen. Seine letzten Worte an den jungen Lord Warwick („See in what peace a Christian can die“) hält der Verf., im Gegensatz zu Miss Aikin, für eine glaubhafte Überlieferung (S. 448). Die auf den 6 Seiten des letzten Kapitels (*A life after death* S. 451–56) leider nur skizzierten geistesgeschichtlichen Wirkungen von Werk und Persönlichkeit enthalten manche fruchtbaren Andeutungen, die vorzüglich geeignet sind, zu weiteren Untersuchungen anzuregen. So mußte etwa die oft wiederholte Behauptung, der Einfluß von Addisons *Spectator* auf die englische Gesellschaft könne an Umfang nur mit dem der Bibel verglichen werden (S. 454), auf breiter literarsoziologischer Forschungsbasis bewiesen werden.

Smithers legt in seiner Addison-Biographie ein begrüßenswertes Lebens- und Zeitbild vor, das nicht nur die Spezialstudien vieler Jahrzehnte weitgehend zusammenfaßt, sondern auch mit Erfolg eine durchaus eigene Meinung vertritt. Grahams kritische Ausgabe der Briefe erhält hier ihr geistiges Band. Die Biographie schmücken 2 Bildnisse Addisons und eines seiner Gattin; ferner ist ein photokopierter Brief an Swift (29. 2. 1708) beigegeben. Ein ausführlicher Index erhöht die Brauchbarkeit des Buches.

LEVERKUSEN

FRITZ RAU

Stephan Skalweit, *Edmund Burke und Frankreich*. Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswissenschaften, Abhandlung Heft 60. Westdeutscher Verlag, Köln und Opladen 1956. 75 S.

Burkes Verhältnis zu Frankreich ist meistens unter dem Aspekt seines Kampfes gegen die französische Revolution betrachtet worden. Ohne die

zentrale Bedeutung dieser Auseinandersetzung für die Vollendung von Burkes Geschichtsdenken zu leugnen, vertritt Skalweit in seiner Abhandlung die Ansicht, daß Bezüge zur französischen Geisteswelt schon frühzeitig Burkes Werdegang als Literat, wie als Politiker und Denker mitbestimmt haben. In knapper, das Wesentliche klar herausarbeitender Darstellung wird die Entfaltung von Burkes Frankreichbild umrissen. Skalweit, der das umfangreiche handschriftliche Material benutzen konnte, das Th. W. Copeland für seine kritische Ausgabe von Burkes Korrespondenz gesammelt hat, gelangt zu manchen neuen Erkenntnissen, die das von den Biographen bisher überlieferte Bild modifizieren. So hebt er den frühen scharfen Gegensatz Burkes zum traditionsfeindlichen Skeptizismus der französischen Aufklärungsphilosophie hervor und betont mit Recht, daß *A Vindication of Natural Society* als grundsätzliche Auseinandersetzung mit dieser Denkrichtung und nicht als bloße Satire auf Bolingbroke zu werten sei. Die Bedeutung von Burkes Pariser Aufenthalt im Jahre 1773 wird in der bisher nicht beachteten persönlichen Begegnung mit dem Abbé Morellet gesehen (nicht aber in dem unbezeugten Zusammensein mit Guibert und Diderot, von dem die meisten Biographen sprechen), noch mehr jedoch in dem Studium von Staat und Verwaltung der spätbourbonischen Monarchie. Die Verherrlichung des „Ancien Régime“ in den *Reflections on the Revolution in France* müsse im Zusammenhang dieser Kenntnisse verstanden und dürfe nicht als romantische Schwärmerei abgetan werden. Die Eigenart, wie die Begrenztheit von Burkes Frankreichbild folge notwendig aus seiner historischen Sicht, die das englische wie das französische Gemeinwesen als Gewächse aus der einen Wurzel des mittelalterlichen germanischen Ständestaates erschaute.

Skalweits Studie besitzt grundlegende Bedeutung für die Erkenntnis der organischen Entwicklung des großen englischen Geschichtsdenkers, welcher ohne inneren Widerspruch von der Parteinahme für die amerikanischen Unabhängigkeitsbestrebungen zum Kampf gegen das republikanische Frankreich fortschreiten konnte. Die Schrift berührt darüber hinaus eine Fülle von Einzelfragen. Sie darf als ein fruchtbarer Beitrag zur Burkeforschung begrüßt werden.

FREIBURG

TEUT RIESE

Earl R. Wasserman, *The Finer Tone – Keats' Major Poems*. Johns Hopkins Press, Baltimore. 1953. 228 S.

Professor Wasserman interpretiert fünf Gedichte von Keats in der Absicht, Keats als einen der großen Meister eigenständiger Dichtung ('autonomous poetry') zu erweisen. Ist dieses Ziel erreicht, so wird damit nach dem Willen des Verfassers gleichzeitig ein zweites Ergebnis gewonnen: am Beispiel von Keats' Gedichten zeigt sich die Fragwürdigkeit der in der modernen Literaturkritik häufig vertretenen These vom Traditionsbruch in der eng-

lischen Dichtung. So will das Buch letzten Endes zu einer Neuwertung der romantischen Dichtung überhaupt anregen.

Die methodischen Grundlagen der Interpretation sind folgende: Wasserman übernimmt im wesentlichen Interpretationstechnik und Terminologie des 'New Criticism', beschränkt sich jedoch nicht darauf, das einzelne Kunstwerk isoliert zu betrachten und einzig aus sich selbst zu deuten. 'The poem cannot be fully defined from the inside alone; it is also defined by the way it performs in a special system of things . . . Knowledge of the relevant system of things can often be gained only by a study of the entire corpus of the author's writings and even by a study of the thought of his contemporaries' (p. 6). In diesen Sätzen deuten sich bereits Stärke und Schwäche des Buches an: Stärke in der souveränen Vertrautheit des Verfassers mit der Gesamtheit der Lebensäußerungen des Dichters; Schwäche in dem Bedürfnis, das einzelne Gedicht einem System zuzuordnen, das in vielen Fällen nur außerhalb des Gedichtes gesucht und gefunden wird.

Wasserman beginnt mit einer Interpretation der Ode 'On a Grecian Urn'. Sie bildet nicht nur das Kernstück des Buches, sondern gibt zugleich das Muster ab für alle folgenden Interpretationen und ist ein glänzendes Beispiel für des Verfassers höchst verfeinerte Deutungskunst. Wasserman verfolgt im Zusammenwirken von Bildern, Aussageformen, Satzkurven und Versrhythmen die Entfaltung dessen, was er das innere Drama der Ode nennt. Es erwächst aus der Spannung scheinbar unvereinbarer Gegensätze ('unravished bride'; 'deities or mortals'; 'silence' und 'melodies'; Zeit und Zeitlosigkeit – Wasserman verwendet dafür den von Kenneth Burke entliehenen Begriff des 'mystic oxymoron') und drängt in steigender Intensität zum Höhepunkt des Gedichtes, der dritten Strophe. In ihr erreicht der Dichter jenen Grad ekstatischer Selbstvergessenheit (Empathie), in dem die Gegensätze verschmelzen und jene 'fellowship with essence' eintritt, die für Keats das Wesen von 'happiness' ausmacht. Der Ort, an dem dieses geschieht, ist 'heaven's bourne' (vgl. Endymion I, 295), der Berührungspunkt von Vergänglichem ('mortal') und Zeitlosem ('immortal'). Den Weg dorthin erläutert Wasserman an der Motivreihe 'trees, song, love'. Er deutet sie als Symbole für Natur, Kunst und Liebe und glaubt in ihnen die drei Intensitätsgrade des 'pleasure thermometer' aus dem Briefe an Taylor, 30.1.1818, wiederzuerkennen. Wichtiger noch scheint mir sein Hinweis auf die Parallele in Endymion I, 781–815. Sie fördert wesentlich das Verständnis der Ode und verleiht der sonst leicht peinlich berührenden Häufung des Wortes 'happy' in der dritten Strophe Sinn und Bedeutung. – Da 'heaven's bourne' für Keats nie zu einem Dauerzustand werden kann, birgt der Höhepunkt bereits den Wendepunkt des inneren Dramas. Der unvermeidliche Abstieg deutet sich in den Schlußversen von III mit ihrer Rückerinnerung an die vergängliche Welt an. Die vierte Strophe, in ihrer Gegenständlichkeit den Strophen I und II scheinbar so nahe verwandt, erweist sich in Wassermans subtiler Interpretation als Fortsetzung des Auflösungsprozesses. In der fünften und letzten Strophe ist der Rückweg des Dichters in sein eigenes Ich abgeschlossen. Er steht nun wieder der Vase gegenüber. Aus dem seelischen Abstand heraus gesehen gefrieren die eben noch leidenschaftlich bewegten Figuren des Frieses

zu Marmor: 'Gold Pastoral'. Ein Trost freilich bleibt, der Trost der Kunst.

Die großen Vorzüge der Interpretation des Vasengedichtes wirken sich für die folgenden Interpretationen zum Nachteil aus. Der Verfasser betont mit Recht, daß die starke Resonanz der Gedanken der Ode im Gesamtwerk zeige, daß das innere Drama der Ode eine bleibende und wesentliche Bedeutung für Keats besaß. Leider folgert er daraus – doch wohl zu Unrecht –, daß es deshalb ganz oder in Teilaspekten in jedem bedeutenderen Gedichte von Keats zu finden sein müsse. Von den vier Gedichten, die er im Anschluß an die Ode interpretiert, leiden zwei erheblich unter diesem Systemzwang: 'La Belle Dame sans Merci' und die 'Ode to a Nightingale'. Die beiden erzählenden Gedichte 'Eve of St. Agnes' und 'Lamia' werden weniger stark betroffen.

Die Ballade 'La Belle Dame sans Merci' verliert in Wassermans Deutung ihren Balladencharakter. Er betrachtet sie als Variation des inneren Erlebnisses aus der Vasenode: 'the ballad is the projection into myth of what was experienced in the ode as symbol' (p. 83). Die Grotte gilt ihm als 'heaven's bourne', Blütenkranz, Feenlied und Kuß als Symbole für die Intensitätsgrade des 'pleasure thermometer'. Von dem unheimlichen Zwang des Verfallenseins ('thrall'), der sich schlecht mit 'heaven's bourne' verträgt, scheint er nichts zu spüren. Auch von der üblichen Erklärung des Namens 'Sans Merci' muß er abgehen, um die Situation der Ode anzunähern und seinem Schema einzufügen. Methodisch bedenklich will es mir erscheinen, daß die Deutung des Gedichtes aus dem Gedicht selbst auf ein Mindestmaß zusammenschrumpft, während die Interpretation von außen, d. h. von Briefstellen und anderen Dichtungen her, ungebührlich überhandnimmt – vielleicht ein Zeichen dafür, daß die Ballade sich gegen die ihr augenötigte Auslegung sträubt.

Noch weniger befriedigt als Ganzes die Deutung der 'Ode to a Nightingale', obwohl der Leser auch hier schönen und einleuchtenden Einzelinterpretationen begegnet. Wasserman geht von der axiomatischen Voraussetzung aus, die Ode stelle eine Teilphase des inneren Dramas des Vasengedichtes dar, nämlich den Abstieg von 'heaven's bourne' (p. 184). Der Höhepunkt, der Augenblick der Empathie, liege vor Beginn des Gedichtes. In der ersten Strophe setze bereits die Auflösung der 'fellowship with essence' ein, und der weitere Verlauf des Gedichtes sei ein gleichmäßiger Abstieg. Eine solche Interpretation stößt in der vierten Strophe auf ernste Schwierigkeiten. Die Aussage 'Already with thee!' läßt sich nicht gut als Zeichen zunehmender Entfremdung deuten. Wasserman nimmt deshalb das Ausrufezeichen nicht als Satzzeichen, sondern versteht es als Hervorhebung des einen Wortes 'thee' und liest: 'Already with thee tender is the night'. Für die Nachtigall sei die Nacht licht und zärtlich, für den Dichter dagegen dunkel und traurig. Durch dieses gewaltsame, keineswegs überzeugende Verfahren gewinnt er den gewünschten Kontrast. Infolgedessen erhält die fünfte Strophe mit ihrem ungesesehenen Blumenflor eine neue negative Ausdeutung, die um so mehr befremdet, wenn man an das denkt, was Keats über gehörte und unhörbare Melodien zu sagen weiß. Man fragt sich, ob der Verfasser nicht besser daran getan hätte, das 'Already with thee!' als Höhepunkt anzusetzen und mit 'Now more than ever seems it rich to die' zu verbinden, einem Wunsche, der, wie mir scheint, der Trennung vorbeugen will, nicht aber eine bereits

eingetretene Trennung besiegelt. Zu diesem Höhepunkt steigen die ersten drei Strophen an, von ihm fallen die beiden letzten ab. Die Linienführung gliche darin dem inneren Drama der 'Ode on a Grecian Urn', ja selbst der Trost der Kunst fehlte nicht, denn in der siebenten Strophe begegnet derselbe Gedanke der tröstlichen Dauer des Schönen von Generation zu Generation, wie ihn die letzte Strophe des Vasengedichtes ausspricht.

KÖLN

MARIA WICKERT

Elias Bredsdorff: *Hans Andersen and Charles Dickens, A Friendship and its Dissolution*, Rosenkilde and Bagger. Copenhagen 1956, 140 S.

Den Beziehungen zwischen Andersen und Dickens näher nachzugehen, ist für den Literarhistoriker zweifellos ein reizvolles Abenteuer, erscheinen dem heutigen Leser die beiden grossen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts doch in vieler Hinsicht als so durchaus kongenial, daß man die Vorstellung hat, das Verhältnis müßte für beide Teile äußerst gewinnbringend gewesen sein und sich auf ihre Tätigkeit befruchtend ausgewirkt haben. Die einschlägige Dickens-Literatur geht denn auch immer wieder auf die Freundschaft zwischen den beiden ein, beschränkt sich dabei freilich im allgemeinen auf das rein Biographische, während eine eingehendere Untersuchung über die Möglichkeiten einer wechselseitigen Beeinflussung im literarischen Schaffen noch fehlt.

Diese Lücke füllt auch das vorliegende Werk, eine revidierte Übersetzung einer 1951 auf dänisch erschienenen Abhandlung, nicht aus, das lediglich die bisherigen biographischen Studien zu ergänzen bzw. zu korrigieren trachtet. Durch die erstmalige Veröffentlichung einiger Stellen aus Andersens Tagebuch, die sich auf den Besuch bei Dickens im Jahre 1857 beziehen sowie einer Reihe entsprechender Briefe aus der Hand des dänischen Dichters wird unser Quellenmaterial über den Gegenstand weiterhin vermehrt, ohne daß das bisherige Bild sich dabei freilich entscheidend veränderte.

Lediglich zu der Frage, warum die Freundschaft schließlich auseinandergering, vermag Verf. eine einleuchtende neue Theorie vorzutragen. Mit Recht stellt er zunächst die in zahlreichen Biographien kursierende und letztlich wohl auf Ley zurückgehende Ansicht, Dickens sei es überdrüssig geworden, die zahlreichen Schützlinge des dänischen Dichters, die dieser ihm mit einer Empfehlung ins Haus schickte, zu empfangen und er habe sich deshalb von Andersen zurückgezogen, als unwahrscheinlich hin, da es sich dabei *de facto* nur um drei Personen gehandelt habe, von denen Dickens nur eine einzige, eine gewisse Frau Jerichau-Baumann, jemals wirklich sah. Ein ernsthafter Grund, eine durch viele Jahre hindurch kultivierte Freundschaft zu brechen, lag hier offensichtlich nicht vor. Auch die in neuerer Zeit von Una Pope-Hennessy geäußerte Vermutung, daß Dickens verärgert gewesen sein könnte, weil Andersen dem Großherzog von Sachsen-Weimar gegenüber in einem Briefe allerlei Klatsch über die von Dickens ins Leben gerufene

Stiftung für den Schriftsteller Jerrold verbreitet habe, ist wenig überzeugend, da es erstens wenig wahrscheinlich ist, daß Dickens von Andersens Bemerkung jemals Kenntnis erhielt, der dänische Dichter aber zweitens in dem betreffenden Schreiben für seinen englischen Freund Partei ergreift gegenüber allerlei unfreundlichen Gerüchten, die in England über dessen Hilfsaktion in Umlauf waren.

Dagegen weist Verf. mit Recht darauf hin, daß ein anderer Vorfall sehr wohl eine tiefe Verstimmung bei dem englischen Dichter ausgelöst haben könnte. Im Jahre 1860 veröffentlichte *Bentley's Miscellany*, eine Zeitschrift, mit der Dickens auf keinem guten Fuße stand, seit er dort seinen Posten als Herausgeber niedergelegt hatte, in Übersetzung einen Auszug aus einer in Deutschland erschienenen, von Andersen verfaßten Reiseskizze, der den vierwöchigen Aufenthalt des dänischen Dichters in *Gads Hill* zum Gegenstand hatte. Es war klar, daß der Abdruck nicht aus Sympathie für Dickens erfolgt sein konnte, vielmehr hatten die Schilderungen Andersens für die Gegner von Boz, dessen Frau sich kürzlich von ihm getrennt hatte, einen gewissen pikanten Reiz, erschien in der Darstellung des dänischen Gastes Mrs. Dickens doch als eine ideale Hausfrau und rührende Gattin, der man irgendwelche Schuld an der Ehekatastrophe schlechterdings nicht beimessen konnte. Wenn dieser Eindruck durch Andersens Bericht erweckt wurde, so traf dieser freilich zugleich Dickens, dessen Nerven in jener Krisis bis zum äußersten angespannt waren, an seiner verwundbarsten Stelle und seine Empörung gegen den Verfasser der besagten Skizze, von dem sich *Bentley's Miscellany* zudem noch scheinheilig distanzierte, weil er angeblich privateste Dinge in indirekter Weise vor die Öffentlichkeit gebracht hätte, mag in seiner Seele zu einem inneren Bruch mit dem dänischen Dichter geführt haben, ohne daß er angesichts der heiklen Situation freilich diesen hätte irgendwie zur Rechenschaft ziehen können. Das wäre wohl auch deshalb unmöglich gewesen, weil Andersen mit seiner Lobpreisung von Mrs. Dickens natürlich nichts Böses im Schilde geführt hatte und lediglich der Zeitpunkt der Veröffentlichung durch *Bentley's Miscellany*, von der der dänische Dichter wahrscheinlich gar nichts wußte, der Schilderung einen gewissen Stachel verlieh. So wie Dickens aber anderen Bekannten, die nach der vollzogenen Trennung die Partei seiner Frau ergriffen, die Freundschaft kündigte, hat er sich in jenem Augenblick wohl auch von Andersen in seinem Herzen losgesagt, ohne daß er ihm jemals den Grund für die Entfremdung erklären konnte. Der ahnungslose dänische Dichter aber, der mit viel größerer Verehrung an seinem englischen Freunde hing als dieser an ihm, hat sich bis ans Ende seiner Tage darüber gewundert, warum Dickens seine späteren Briefe niemals beantwortete und der einstigen Freundschaft noch lange nachgetrauert.

Erscheint diese These durchaus überzeugend, so kann man dem Verf. in anderen Punkten freilich nicht folgen. Seine Entrüstung darüber, daß Dickens in Briefen an Bekannte sich verschiedentlich dahingehend äußerte, Andersen spräche keine fremde Sprache und man vermute, daß er auch des Dänischen nicht mächtig sei, schießt deshalb ins Leere, weil es sich hier doch ganz offensichtlich um eine scherzhafte und sicherlich nicht böse gemeinte Bemerkung handelt. Die auf S. 117 vertretene Ansicht, daß Dickens den

Besprechungen seiner Bücher nicht den geringsten Wert beigemessen habe, muß seit Fords gründlicher Untersuchung über diesen Gegenstand als überholt gelten.

BERLIN

H. REINHOLD

Roland Arnold, *Bibliographie der Veröffentlichungen von S. B. Liljegren* (anlässlich seines 70. Geburtstages am 8. Mai 1955), *Essays and Studies on English Language and Literature XVI* ed. by S. B. Liljegren, Uppsala 1956. (Mit einem Portrait des Gelehrten von Magda Boalt-Liljegren, einer Einführung von F. Schubel und drei Aufsätzen von S. B. Liljegren.) XXVIII, 63 SS.

Das vorliegende Werk ist eine ungemein dankenswerte Arbeit. Es ermöglicht, sich in dem Lebensschaffen eines Gelehrten zurechtzufinden, dessen staunenswerte Vielseitigkeit, kritische Selbständigkeit, umfassendes Wissen und organisatorische Fähigkeit im Verein mit wahrhaft schöpferischen Gaben ihm eine besondere Stellung in der Geschichte der Anglistik des letzten halben Jahrhunderts gesichert haben. Sein Schüler Schubel hat auf einigen Einleitungsseiten das Wissenswerteste an seinem Lebensgang zusammengestellt, er selbst schickt der Bibliographie drei temperamentvolle kleine Abhandlungen voraus, in denen er sich gegen R. H. Tawney und E. R. Adair, die seinen *Fall of the Monasteries* angegriffen, gegen R. W. Chambers in Sachen Milton (Eikonfälschung) und gegen L. B. Wright als Milton-Apologeten (in der Frage der Aussage des Dichters über seine italienische Reise) wendet. Die Auseinandersetzung mit Chambers hebt einige wichtige Argumente von L.'s Miltonthese hervor, auf die Chambers vorgezogen hatte, nicht einzugehen. Dem Referenten, der die größte Verehrung für Chambers als Menschen und Gelehrten besaß, ist doch diese seine Eigenschaft: über unliebsame Gegenargumente einfach fortzugehen, des öfteren auffallen. (Vgl. Verf. über die Frage von Shakespeares angeblicher Beteiligung am Sir Thomas Morus-Drama *G. R. M. XXXIII* S. 227 (1952) und auch Russell Ames, *Citizen Thomas More and his Utopia* Princeton 1949, S. 179ff. über Morus als Ketzerverfolger.) —

FARCHANT

L. L. SCHÜCKING

Personalnachrichten

Dr. Georg Weber (ehemaliger Professor an der Universität Wien und seit 1944 Lehrbeauftragter an der Universität Marburg) verstarb am 3. April 1957 in Marburg infolge eines Herzschlages.

ZUR GESCHICHTE DES MS. VESPASIAN A.I.

I.

Die Frage nach der Herkunft des frühesten altenglischen Interlinearpсалters, jetzt Ms. Cotton Vespasian A.I., ist noch immer nicht geklärt. Wo das Ms. vor dem 15. Jahrhundert war, läßt sich kaum nachweisen; alles hängt davon ab, ob es identisch ist mit dem zweiten der beiden Psalter, die Thomas of Elmham zu Anfang des 15. Jahrhunderts in St. Augustine's Abbey, Canterbury, sah und beschrieb¹⁾. Die Identität bezweifelt S. Kuhn, der das Ms. in Lichfield entstanden glaubt; dagegen hat kürzlich K. Sisam überzeugend gezeigt, wie genau Elmhams Beschreibung mit dem Vespasian-Psalter übereinstimmt²⁾. Im folgenden soll versucht werden, diese Frage endgültig zu bereinigen mit Hilfe eines bisher wenig beachteten Teiles des Ms., nämlich der drei Hymnen, die den Cantica folgen.

Wie sah ein vollständiges Hymnar aus zu der Zeit, als der Vespasian-Psalter entstand? Es gab drei Grundtypen des Hymnars³⁾:

¹⁾ Thomas of Elmham, *Historia Monasterii S. Augustini Cantuariensis*, ed. C. Hardwick, Rolls Series VIII (London, 1858), S. 97f.

²⁾ S. M. Kuhn, „From Canterbury to Lichfield“, *Speculum*, XXIII (1948), 591–629. K. Sisam, „Canterbury, Lichfield and the Vespasian Psalter“, *RES*, NS., VII (1956), 1–10 und 113–131.

³⁾ Zu den Quellen (die zu I und II fast alle für Klöster) vgl. C. Blume, *Der Cursus S. Benedicti und die liturgischen Hymnen des 6.–9. Jahrhunderts* (Leipzig, 1908); A. Wilmart, „Le Psautier de la Reine N. XI. Sa Provenance et sa Date“, *Revue Bénédictine*, 28 (1911), 362ff.; W. Bulst, *Hymni Latini Antiquissimi* (Heidelberg, 1956). Alle drei haben die klare Scheidung des Alten Hymnars in I und II nicht erkannt. Eine eingehende Behandlung des Benediktinerhymnars in England und seiner ae. und me. Versionen hoffe ich später zu veröffentlichen.

I. Das „Alte Hymnar“, schon im 6. Jahrhundert in Westeuropa im Gebrauch; rekonstruierbar aus der Benediktinerregel, den Klosterregeln von Caesarius und Aurelianus (beide Bischöfe von Arles im 6. Jahrhundert), dem Ambrosianischen Hymnar (Mailand) und dem Hymnenverzeichnis aus dem ersten und jetzt verlorenen Psalter, den Elmham in Canterbury sah. Das Alte Hymnar hat nicht mehr als 15 Hymnen.

II. Das gallikanische Alte Hymnar, eine erweiterte und veränderte Version von I, nur in Frankreich und seiner unmittelbaren östlichen Nachbarschaft im 8. und 9. Jahrhundert nachweislich gebraucht. Überliefert in Mss. Vat. Reg. lat. 11; Zürich Rh. 34; Paris B.N. lat. 528, 13159, 14088; Oxford Bodl. Junius 25. Durchschnittliche Zahl der Hymnen ist 25.

III. Das „Neue Hymnar“, das seit dem Ende des 9. Jahrhunderts I und II ersetzt. Frühestes vollständiges und erhaltenes Ms. in England ist Brit. Mus. Add. 37517 aus dem 10. Jahrhundert, mit 100 Hymnen.

Für den um 700 entstandenen Vespasian-Psalter interessiert also nur das Alte Hymnar (I). Dessen Quellen stimmen bis auf wenige Abweichungen so erstaunlich genau überein, daß wir für die Zeit, in der der Vespasian-Psalter geschrieben wurde, den Hymnenbestand in Elmhams verlorenem Psalter als maßgeblich ansehen dürfen:

- | | |
|---|--------------------------------|
| 1. Primus hymnus pro medio noctis est iste: Mediae noctis tempus est; | |
| 2. secundus ad gallicantum ¹⁾ : | Aeterne rerum conditor; |
| 3. ad matutinas: | Splendor paternae gloriae; |
| 4. ad primam: | Venite fratres ocius; |
| 5. ad tertiam: | Iam surgit hora tertia; |
| 6. ad sextam: | Bis ternas horas explicans; |
| 7. ad nonam: | Ter hora trina volvitur; |
| 8. ad vesperas: | Deus creator omnium; |
| 9. ad completorium: | Te deprecamur domine; |
| 10. in quadragesima: | Christe qui lux es et dies; |
| 11. hymnus pro die dominico: | Rex aeterne domine; |
| 12. de natali domini hymnus: | Intende qui regis Israel . . . |
| 13. in pascha hymnus: | Hic est dies verus dei; |
| 14. in festo apostolorum Petri et Pauli: | Apostolorum passio; |
| 15. de sancto Iohanne evangelista: | Amore Christi nobilis. |

Aber am Ende des zweiten Psalter-Ms. fand Elmham nur „*hymni de matutinis, de vespere, et de dominico die, sicut in alio psalterio prae-notato habentur*“. Das vergleiche man mit dem Vespasian-Psalter:

¹⁾ Nr. 1, 2 und 11 für die Nokturn, Nr. 10 für die Komplet.

ff. 152 –152 ^v Hymnum ad matutinos:	Splendor paternae gloriae;
ff. 152 ^v –153 Hymnum vespertinum:	Deus creator omnium ¹⁾ ;
ff. 153 –154 Hymnum diebus dominicis:	Rex aeternae domine.

Die Übereinstimmung ist auffällig genug. Die drei Hymnen im Vespasian-Psalter sollen und können kein vollständiges Hymnar darstellen, aber das Ms. hat auch nie weitere Hymnen besessen und später etwa verloren. Denn *Splendor paternae gloriae* folgt dem *Magnificat* – das auf f. 152 noch sechs Zeilen einnimmt – unmittelbar, während die letzten Zeilen von f. 154 und das ganze f. 154^v unbeschrieben sind. Die Kollation des Ms. zeigt, daß f. 154 ursprünglich das letzte Blatt der letzten Lage gewesen sein muß, denn ff. 155–160, erst im 11. Jahrhundert beschrieben und wohl erst dann zugefügt, sind aus anderem Pergament als das ganze übrige Ms., während f. 154^v schon an Färbung und Beschaffenheit als letzte (äußere) Seite erkenntlich ist. Daß f. 154 jetzt ein einzelnes Blatt ist, besagt nichts; es hat ganz offensichtlich früher mit f. 147 zusammengehört²⁾.

Wir wissen nicht, ob der Schreiber je die Absicht hatte, ein vollständiges Hymnar auf Psalter und Cantica folgen zu lassen; sicher ist aber, daß er dazu auf ff. 152–154 nicht genug Platz gehabt hätte. Entweder sind nun die drei vorhandenen Hymnen dazu bestimmt, die wenigen freien Seiten hinter den Cantica auszufüllen, oder aber sie sind alles, was der Schreiber von dem ursprünglich geplanten Hymnar noch unterbringen konnte – in jedem Falle ein ungewöhnliches Verfahren. Dazu kommt noch, daß die Hymnen sorgfältig ausgewählt sind; sie gehören zu den täglichen Hymnen, nicht den selten gebrauchten für Fest- und Heiligtage. Von den acht Stunden des Offiziums sind Nokturn, Matutin (später Laudes genannt)

¹⁾ Der Gebrauch der ersten beiden Hymnen schließt übrigens die Möglichkeit aus, daß es sich hier um einen Auszug aus einem Hymnar des Typs II handeln könnte.

²⁾ Das Ms. hat fast durchgehend regelmäßige Lagen von sechs oder acht Blättern; die elf letzten Lagen haben je acht Blätter. Vgl. jetzt D. H. Wright, *The Vespasian Psalter and the Eighth Century Renaissance* (Harvard Diss., 1956, ungedruckt). Dem Verf. bin ich in der Frage der Kollation verpflichtet.

und Vesper weit wichtiger und ausgedehnter als die übrigen, und deshalb finden wir die täglichen Hymnen für Matutin und Vesper und – da nicht genug Platz zur Verfügung stand – wenigstens die Nokturnhymne für Sonntag.

Es ist höchst unwahrscheinlich, daß all dies unabhängig in zwei verschiedenen Mss. geschehen sein sollte, oder daß ein Schreiber, der doch sein Hymnar auswendig kannte, abschrieb, was ganz offensichtlich durch Raumangel entstanden war. Diese Tatsache, zusammen mit K. Sisams überzeugenden Argumenten (vor allem die dem Psalter vorhergehenden Texte betreffend), dürfte keinen Zweifel daran lassen, daß der zweite Psalter, den Thomas of Elmham beschreibt, kein anderes Ms. als der Vespasian-Psalter gewesen sein kann.

II.

Damit ist selbstverständlich noch nicht bewiesen, daß das Ms. auch vor dem 15. Jahrhundert immer in Canterbury war und dort sogar entstanden ist. Aber für die Frage der Herkunft scheinen noch andere Einzelheiten wesentlich.

1. Was Beda, Hist. Eccl. IV. 3 über St. Chads Gründung in Lichfield sagt, ist viel zu unbestimmt; ein reguläres (Benediktiner-)Kloster hat dort nicht nachweislich bestanden. Der Vespasian-Psalter aber ist offensichtlich für eine Klostergemeinschaft geschrieben, denn das Offizium der englischen Säkulargeistlichen enthielt – wie in Rom – kaum Hymnen vor dem 10. Jahrhundert.

2. Im 11. Jahrhundert wurde das Psalterium Romanum durch das Gallicanum verdrängt. Da der Vespasian-Psalter das Romanum enthielt, war er zu Ende des 11. Jahrhunderts – in den Augen der damaligen Zeit – praktisch wertlos. Seitdem wird das Ms. seinen Aufbewahrungsort nicht mehr verlassen haben; dieser Ort war Canterbury, wie Elmham beweist.

3. Nach Wildhagen¹⁾ soll der Vespasian-Psalter im 11. Jahrhundert zeitweise in Winchester gewesen sein, denn

¹⁾ K. Wildhagen, *Studien zum Psalterium Romanum in England*, Stud. z. engl. Phil. 50 (Halle, 1913), 440f., 459f.

nur so seien die vereinzelt, später zugefügten ae. Glossen vom Regius-Typ (D) in dem Ms. zu erklären. Aber noch zwei andere ae. Psalter, die aus Canterbury stammen, haben Glossen vom D-Typ; für den Bosworth-Psalter (spätes 10. Jahrhundert) findet Wildhagen eine ähnlich gesuchte Erklärung, wonach eine Schreiberin, die aus Kent (!) stammte, die ae. Glossen dieses Ms. in Winchester geschrieben habe. Der Eadwine-Psalter, ebenfalls mit Glossen des D-Typs (frühes 12. Jahrhundert), war sogar nachweislich noch zur Zeit der Reformation in Canterbury. Die einfachere Erklärung ist doch, daß ein vollständiges Ms. des weitverbreiteten D-Typs auch in Canterbury vorhanden war, auf das die Glossen gleichen Typs in den drei genannten Handschriften zurückgehen dürften.

4. Schließlich sei auf zwei noch zu erwähnende ae. Glossenwörter verwiesen, die nur der Vespasian-Psalter und das im 11. Jahrhundert in Christ Church, Canterbury, entstandene Ms. Durham Chapter B. III. 32 gemeinsam haben¹⁾.

III.

Der Name *Ro: Cotton Bruceus* und die Jahreszahl 1599 sind auf f. 12^r des Vespasian-Psalters eingetragen. In diesem Jahre dürfte das Ms. in die Cottonsche Sammlung gekommen sein, zu der es noch heute gehört. Wo war es, seitdem Elmham zu Anfang des 15. Jahrhunderts von ihm berichtet hatte?

Es besteht kein Grund anzunehmen, daß die Handschrift St. Augustine's vor der Auflösung der englischen Klöster verlassen hat. In der Tat fand John Leland, als er kurz nach 1533 dorthin kam, auch ein „*Psalterium Hieronymi vetustissimum et maiusculis literis Romanis scriptum, quo more constans fama est veteres Romanos scripsisse*“²⁾. Daß Leland hier vom Vespasian-Psalter spricht, hat man glauben wollen³⁾. Es ist

¹⁾ S. u. S. 131 und H. Gneuss, *Lehnbildungen und Lehnbedeutungen im Altenglischen* (Berlin, 1955), S. 55.

²⁾ *Ioannis Lelandi Antiquarii de Rebus Britannicis Collectanea* (London, 1774), Bd. IV (III), S. 9.

³⁾ M. R. James, *The Ancient Libraries of Canterbury and Dover* (Cambridge, 1903), S. 504; E. A. Lowe, *Codices Latini Antiquiores*, II (Oxford, 1935), S. 21; K. Sisam, a. a. O., S. 1.

möglich – aber nicht sicher, denn Elmham berichtet von zwei alten Psaltern, die beide zu Lelands Zeit noch existiert haben dürften, und es ist nicht ausgeschlossen, daß auch der jetzt verlorene der beiden in Unzialschrift (wie der Vespasian-Psalter) geschrieben war, an die bei Lelands „*maiusculis*“ zu denken ist – kaum an eigentliche Kapitalschrift.

Nach der Auflösung der Abtei (1538) muß der Vespasian-Psalter in andere Hände gekommen sein; man denkt sofort an die großen Antiquare des 16. Jahrhunderts, von deren Bibliotheken im einzelnen wenig bekannt ist. Wo es sich um altenglische Texte handelt, bleibt ein nicht immer sicherer Weg, das Schicksal von Handschriften im 16. Jahrhundert zu verfolgen: der Vergleich des Wortschatzes (und vor allem der Hapaxlegomena) dieser Texte mit den beiden ersten altenglischen Wörterbüchern.

Das eine ist von Laurence Nowell (um 1515–1576) in den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts zusammengestellt¹). Nowell war Lehrer, dann Geistlicher und im Jahre 1563 Tutor für den Earl of Oxford. Dessen Vater, Sir William Cecil, Lord Burghley (1520–1598), Secretary of State und Lord Treasurer der Königin, muß eine ansehnliche Sammlung mittelalterlicher Mss. besessen haben. Nowell lebte eine Zeitlang in Cecils Londoner Haus und stand auch in Verbindung mit anderen am Studium des Altenglischen interessierten Männern, so mit John Joscelyn (1529–1603), Erzbischof Parkers Sekretär.

Das zweite, nicht viel später geschriebene Wörterbuch stammt aus den Händen von John Joscelyn und John Parker (1548–1618), Matthew Parkers Sohn²). Man wird annehmen dürfen, daß vor allem die Bibliotheken Cecils und Matthew Parkers für diese Arbeiten benutzt wurden, daneben natürlich manche andere Handschrift, die den eifrigen Sammlern zu Gesicht kam.

Für den Vespasian-Psalter fällt ein solcher Vergleich negativ aus; weder Nowell noch Joscelyn und J. Parker

¹) Laurence Nowell, *Vocabularium Saxonicum*, ed. A. H. Marckwardt (Ann Arbor, 1952).

²) Mss. Brit. Mus. Cotton Titus A. XV (Anfangsbuchstaben A–L) und Titus A. XVI (M–Z); ungedruckt.

scheinen die ae. Glosse für ihre Wörterbücher benutzt zu haben; übrigens auch nicht die eng verwandten Glossen des Junius-Psalters und des Cambridger Psalters, denn von mehr als dreißig nur in diesen Mss. belegten Wörtern haben beide Wörterbücher nicht eines. Dagegen hat Joscelyn die sehr seltenen *aspyrizend* = *investigator* und *zedleaned* (fehlerhaft für *zedleanend*) = *remunerator*, die nur im Vespasian-Psalter und im sog. Durham Hymnar vorkommen; sie sind jedoch dem letzteren entnommen¹⁾.

Der Vergleich mit den Wörterbüchern ist aber nur von beschränktem Wert, denn ein Zufall hat uns den Beweis geliefert, daß Sir William Cecil wie auch Erzbischof Parker den Vespasian-Psalter in Händen gehabt haben. In der Korrespondenz Sir William Cecils existiert der hier folgende Brief Parkers²⁾:

Sir, I retorne to youe your boke agayn, and thanke youe for the sight therof: I account yt moche worthi the keping as wel for the fayer antique wryting with the saxon interpretation as also for the strangenes of the translation, which is neyther the accustomed olde text, neyther St. Hieroms, nor yet the septuaginta, I had thought to have made up the want of the begynnyng of the psalter. for yt wanteth the first psalme and III verses in the second psalme: and me thought the leafe³⁾ goyng before the XXVI psalme wold have ben a mete begynnyng before the holl psalter. having david sitting with his

¹⁾ Ms. Durham Chapter B. III. 32, aus Canterbury, 11. Jahrhundert. Beweisend ist die Schreibung *aspyrizend* (die Joscelyn aus dem Durham Ms. hat), gegen *aspyrzend* im Vespasian-Psalter. Außerdem stammt aus dem Durham Ms. eine große Anzahl von Belegen in Joscelyns Wörterbuch, alle durch *hy.* oder *hym.* gekennzeichnet; nur aus ihm kann stammen der lat. Text der Dunstan-Hymne (*Ave Dunstane*), den Joscelyn auf den Rand von f. 115 des Ms. Cotton Nero A. I geschrieben hat, denn alle anderen erhaltenen Versionen zeigen wesentliche Textabweichungen: Mss. Cotton Vespasian D. XII, Arundel 155, Eton College 78, Ashmole 1525, Lambeth Palace 558.

²⁾ Ms. Brit. Mus. Lansdowne 8, f. 190. Abgedruckt (nicht ganz korrekt und in modernisierter Schreibung) als Nr. CXCIV in: *Correspondence of Matthew Parker*, ed. J. Bruce and T. T. Perowne, Parker Society (Cambridge, 1853), S. 253f. Im folgenden sind alle Kürzungen aufgelöst; die Interpunktion ist die des Ms., offensichtlich durch eine spätere Hand verändert.

³⁾ Vor *leafe* ist das Wort *lost* durchgestrichen.

harpe or psaltery dechachordo¹⁾ vel ogdochordo with his mynistres with ther tubis ductilibus, et cymbalis sonoris etc and then the first psalme wryten on the backe side: which I was in mynd²⁾ to have caused Lylve to have counterfeted in antiquite etc but that I called to remembrance that ye have a synguler artificer to adorne the same which your honor shal do wel to have the monument fynysched, or ellys I wil cause yt to be done and remytted agayn to your library: in the riches wherof, videlicet of such treasures I reioyce as moche as thei wer in myn owne. so that thei maye be preserved within the realme and not sent over by covetouse statyoneres or spoyled in the poticarye shopis, and thus I leave wyshing youe to sing in the Lord in Spiritu et veritate as ever david dyd, or as I wyshe to myself this XXIIIth of January 1565

your honors always
Matth. Cant.

Über die Identität des Vespasian-Psalters mit dem Ms., von dem Parker hier spricht, kann kein Zweifel bestehen. Es handelt sich um einen Psalter und nicht um eine Bibel, wie vermutet worden ist³⁾, zumal ein Schreiber Cecils auf der Rückseite vermerkt hat, daß der Brief vom Erzbischof von Canterbury gesandt worden sei „to my master with the psalter“⁴⁾. Das „*antique writing*“ ist die Unzialschrift, die schon die Sammler des 16. Jahrhunderts selten zu sehen bekamen. Mit „*translation*“ meint Parker – im Gegensatz zur „*Saxon interpretation*“ – den lateinischen Text, dessen „*stranges*“ durch die vielen Vetus-Latina-Lesarten im Text des Psalterium Romanum zu erklären ist⁵⁾. Von den 13 Psaltern mit ae. Interlinearglossen fehlen der erste Psalm und die ersten drei Verse des zweiten im Vespasian-Psalter und im Junius-Psalter.

¹⁾ Das zweite *h* von anderer Hand übergeschrieben.

²⁾ Bruce-Perownes Abdruck: *my mind*.

³⁾ J. Strype, *The Life and Acts of Matthew Parker* (London, 1711), S. 536; vgl. C. E. Wright, „The Dispersal of the Monastic Libraries and the Beginnings of Anglo-Saxon Studies“, *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, I (1949–53), S. 212.

⁴⁾ Erst später hat eine andere Hand die Notiz so verändert: „... with the book or psalter which he borrowed of hym.“

⁵⁾ Vgl. K. Wildhagen, a. a. O. S. 420f.

Auf den Junius-Psalter trifft aber Parkers Beschreibung sonst nicht zu; nur der Vespasian-Psalter hat das Bild Davids vor dem 26. Psalm, auf f. 30^v. Cecil hat glücklicherweise Parkers Rat nicht befolgt und das Blatt an seiner Stelle gelassen. Die Beschreibung des Bildes stimmt genau: David sitzt auf seinem Thron, umgeben von tanzenden und Hörner und Trompeten blasenden Jünglingen. Bei dem, was die beiden Männer zu seiner Rechten und Linken in Händen halten, handelt es sich allerdings nicht um „*cymbalis sonoris*“, sondern um Schreibgerät: Pergamentrolle, Schreibtafel und Griffel¹).

Sir William Cecil war also vor Cotton der Besitzer des Vespasian-Psalters²). Über die Umstände, unter denen Cecil das Ms. erwarb, ist nichts bekannt. Es wird seine Bibliothek wohl nicht vor seinem Todesjahr (1598) verlassen haben; im folgenden Jahre war es bereits in Cottons Besitz. Der Vespasian-Psalter war übrigens nicht das einzige Ms., das Cecil an Parker auslieh³), und dessen Brief ist ein schönes Zeugnis für den Geist und die Arbeitsweise der ersten Erforscher des Altenglischen.

BERLIN

HELMUT GNEUSS

¹) Vgl. E. M. Thompson, *English Illuminated Manuscripts* (London, 1895), S. 12f. und Plate 2.

²) Mr. N. R. Ker in Oxford ist unabhängig von mir zu dem gleichen Ergebnis betreffs der Identität von Cecils Ms. und dem Vespasian-Psalter gekommen.

³) Ein anderes Beispiel ist die *Historia Anglorum* von Matthew Paris, in Paris B. N. Ms. lat. 6048, vgl. M. R. James, *A Descriptive Catalogue of the MSS. in the Library of Corpus Christi College, Cambridge* (Cambridge, 1912), I, 113.

Zur Frage der ursprünglichen Fassung der ANCRENE RIWLE

I

Eine Lösung der zahlreichen Probleme, die mit der *Ancrene Riwe* (*AR*) zusammenhängen, wird erst möglich sein, wenn die Edition aller Handschriften durch die Early English Text Society abgeschlossen ist. Inzwischen besteht aber Einigkeit darüber, daß die ursprüngliche Version des Textes die englische gewesen ist, auf die sowohl die lateinische wie auch die französische Fassung zurückgehen. Es soll hier nicht versucht werden, diese Meinung zu widerlegen. Wohl aber scheint es angesichts der Bedeutung, die der *AR* heute beigemessen wird, gerechtfertigt, die Argumente zu überprüfen, auf denen der Prioritätsanspruch der englischen Version beruht.

R. W. Chambers hat gezeigt, daß die historische Wahrscheinlichkeit für ein englisches Original der *AR* spricht¹). Diese Seite des Problems kann als geklärt gelten und braucht hier nicht erneut behandelt zu werden. Der Beweis für die Priorität der englischen Version ist damit freilich noch nicht erbracht. Er muß anhand von textlichen Kriterien geführt werden, aus denen die Abhängigkeit der lat. und der frz. Fassung von der englischen eindeutig zu erkennen ist.

Daß die lat. Version der *AR* auf die englische zurückgeht, hatte bereits Morton auf Grund von Fehlübersetzungen nachgewiesen²). G. C. Macaulay griff diese Frage später noch ein-

¹) "Recent Research upon the *Ancoren Riwe*", *RES*, 1 (1925), 10ff. Vgl. u. a. H. E. Allen, "Wynkyn de Worde and a Second French Compilation from the 'Ancoren Riwe' with a Description of the First", *Essays and Studies in Honor of Carleton Brown* (New York, 1940), S. 213f.; R. M. Wilson, *Early Middle English Literature*, 2nd. ed. (London, 1951), S. 136ff.

²) *The Ancoren Riwe*, Camden Society (London, 1853), S. VIIff.

mal auf und gelangte zu den gleichen Ergebnissen¹⁾. Er zog als erster auch die frz. Version, die Morton noch unbekannt gewesen war, zum Vergleich heran. Aus einer Anzahl von Stellen, an denen er den frz. Text für besser hielt als den englischen, folgerte er, daß Französisch die ursprüngliche Sprache der *AR* gewesen sein müsse. Zehn Jahre später wurde durch einen Aufsatz von D. M. E. Dymes das Englische wieder in seine alten Rechte eingesetzt²⁾. Miss Dymes' Argumente werden noch heute oft ohne Einschränkung angenommen³⁾. Bei strenger kritischer Betrachtung zeigt sich aber, daß sie bedenkliche Schwächen aufweisen und daß nur wenig übrigbleibt, was man als überzeugenden Beweis werten kann.

In den Mittelpunkt ihrer Untersuchung stellt Miss Dymes die freie Wiedergabe eines lat. Zweizeilers durch sechs englische Reimverse (M 240/107. 27 ff.)⁴⁾, die sowohl in der lat. wie

¹⁾ "The 'Ancren Riwe'", *MLR*, IX (1914), 63 ff.

²⁾ "The Original Language of the *Ancren Riwe*", *Essays and Studies by Members of the English Association*, IX (1924), 31–49.

³⁾ Vgl. R. M. Wilson, a. a. O., S. 136; Dickins/Wilson, *Early Middle English Texts* (Cambridge, 1951), S. 89. Für R. W. Chambers sind Miss Dymes' Ergebnisse "of the utmost importance" (a. a. O., S. 9). Eine etwas vorsichtiger Beurteilung findet sich bei A. C. Baugh, *A Literary History of England* (London, 1950), S. 128: "In the case of French the evidence of translation is not so decisive (*sc.* wie bei der lat. Version) but seems sufficient."

⁴⁾ Zitate und Stellenangaben für die engl. Version nach: *The English Text of the Ancrene Riwe*, edited from Cotton MS. Nero A. XIV by Mabel Day, EETS. 225 (London, 1952).

Um den Vergleich mit den Arbeiten von Macaulay und Miss Dymes zu erleichtern, wird den betreffenden Stellenangaben die Seitenzahl nach Morton (M) vorangestellt.

Folgende Abkürzungen werden nach Macaulay für die HSS der engl. Version benutzt: B (Corpus Christi College, Cambridge, 402), C (Cotton Cleopatra C. VI), G (Gonville and Caius College, Cambridge, 234/120), N (Cotton Nero A. XIV), T (Cotton Titus D. XVIII), V (Vernon MS., Bodl. 3938).

Die lat. und die frz. Version sowie HS G werden nach den Ausgaben der EETS. (Nr. 216, 1944; 219, 1944; 229, 1954), HS B nach einem Mikrofilm zitiert. Für CTV werden die von Macaulay gesammelten Lesarten benutzt (a. a. O., S. 153 ff.).

Die zweite frz. Handschrift (Trinity College, Cambridge, HS R 14. 7), die nur die erste Hälfte der *AR* vollständig enthält und bisher unveröffentlicht ist, wurde nicht berücksichtigt. Es handelt sich allem Anschein nach um eine völlig selbständige Fassung (vgl. EETS. 219, S. XIV), für die die

in der frz. Fassung in Prosa aufgelöst sind. Dies beweise eindeutig, daß der Verfasser der *AR* englisch geschrieben habe und daß die beiden anderen Versionen Übersetzungen seien. Miss Dymes beanstandet, Macaulay habe die Bedeutung dieser Stelle übersehen, erwähnt aber nicht die Erklärung, die er gegeben hat: "I take it, however, that these lines are not by the author of the *Ancren Riwele*, but are a quotation both in the French and the English versions, that the French writer, who was no doubt an Englishman, turned them into French prose when he adopted them for his purpose, and that the English translator, being familiar with the original, quoted them as verse."¹⁾ Diese Möglichkeit, für die die Überlieferung von Caedmons Hymnus eine Parallele bietet, läßt sich nur ausschließen, wenn der Beweis erbracht wird, daß das Gedicht vom Verfasser der *AR* selbst stammt und für den Zusammenhang, in dem es steht, geschrieben worden ist. Miss Dymes setzt das stillschweigend voraus. In einer Besprechung ihres Aufsatzes holt R. W. Chambers, der die Stelle ebenfalls als Hauptargument für die Priorität der engl. Version benutzt²⁾, die Auseinandersetzung mit Macaulays Deutung nach. Für diese müßten die folgenden Voraussetzungen gegeben sein: 1. Die sechs engl. Zeilen stammen nicht vom Verfasser der *AR*, sondern waren bereits allgemein bekannt und verbreitet. 2. Der Verfasser der frz. *AR* (d.h. nach Macaulay der ursprünglichen Fassung) kannte diese Verse nicht nur, sondern übertrug sie in frz. Prosa, um damit ein lat. Distichon zu übersetzen. 3. Der spätere engl. Übersetzer erkannte in der frz. Prosa das engl. Gedicht und setzte es in seinen Text ein³⁾.

Es war Chambers offensichtlich klar, daß in der zweisprachigen Umgebung, in der die *AR* entstanden ist, die

Frage nach dem Verhältnis zur engl. Version gesondert gestellt werden muß. Sollte sich aber doch ein Zusammenhang mit dem in HS Cotton Vitellius F. VII vorliegenden frz. Text herausstellen, so würde dies ohne Einfluß auf die Ergebnisse unserer Untersuchung sein, da diese die echten Kriterien für die Übersetzung streng von jenen Differenzen scheidet, die sich in der Überlieferung der Texte herausgebildet haben können.

¹⁾ A. a. O., S. 69.

²⁾ A. a. O., S. 6 ff.

³⁾ A. a. O., S. 7.

zweite und die dritte dieser Voraussetzungen durchaus im Bereich des Möglichen lagen, daß es also darauf ankam, die erste zu widerlegen. Er verweist deshalb auf die Worte "pet is", die die lat. mit den engl. Versen verbinden, und schließt daraus, daß nur das Latein ein Zitat sei, das vom Verfasser der *AR* durch eine eigens für diesen Zweck geschaffene reimende Paraphrase erläutert werde. Für eine weitere Verbreitung des Gedichts fehle jeder Anhaltspunkt.

Hier liegt die entscheidende Schwäche des Arguments. Es war weder Miss Dymes noch Chambers bekannt, daß das engl. Gedicht in etwas anderer Form auch in *Seinte Marherete* vorkommt¹⁾. Das Latein fehlt dort. Die Herausgeberin weist auf den Zusammenhang mit den Versen in der *AR* hin und kommt zu dem Schluß, daß *Seinte Marherete* die Zeilen keinesfalls aus der *AR* entlehnt haben könne, daß der entgegengesetzte Weg aber durchaus möglich sei, zumal dieser Teil der *AR* noch andere Hinweise auf die Legende enthalte (darunter den auf "our englische boc of seinte margarete", 109. 15f.)²⁾. Sie hält es für denkbar, daß der Verfasser der *AR* die Legende vor sich gehabt, aber das Gedicht weitgehend umgeschrieben habe. Auch S. T. R. O. d'Ardenne erwägt diese Möglichkeit, hält es jedoch ohne genauere Begründung für wahrscheinlicher, daß beide Versionen unabhängig voneinander auf eine bekannte und verbreitete Übersetzung des lat. Distichons zurückgehen³⁾. Für diese Auffassung spricht es, daß die lat. Vorlage des Gedichts in *Seinte Marherete* nicht erscheint. Der Verfasser läßt in seinem Prosatext einen überwundenen Teufel, der der Heiligen eine Lektion über die Waffen erteilt, durch die er am schlimmsten verwundet wird (Gebet, Meditation, Beichte), ohne jeden Übergang und ohne ersichtlichen Grund plötzlich einige freiaus dem Lateinischen übersetzte Reimverse sprechen. Das ist nur verständlich, wenn es sich dabei um ein Zitat

¹⁾ Ed. by F. M. Mack, EETS. 193 (London, 1934), S. 34, Z. 18ff.

²⁾ A. a. O., S. 73f.

³⁾ *An Edition of þe Liþlade ant te Passiun of Seinte Iulienne* (Liège, 1936), S. XLV. Keine der beiden Herausgeberinnen geht auf die Arbeiten von Miss Dymes und Chambers ein. Erst H. E. Allen hat, wie aus einer kurzen Andeutung (a. a. O., S. 214) zu entnehmen ist, die Bedeutung dieser Parallele für deren Argumentation erkannt.

handelt. Wir können also mit Sicherheit annehmen, daß das Gedicht auch vor seinem Auftreten in *Seinte Marherete* bereits bekannt war. Es faßt die Gegenstände der Meditation in einprägsamer Form zusammen und ist vermutlich in der täglichen Praxis der religiösen Unterweisung entstanden. Die Verschiedenheit der beiden Fassungen ist deshalb eher aus einer breiten mündlichen Überlieferung zu erklären als aus einer bewußten Umarbeitung der in der Legende vorliegenden Version durch den Verfasser der *AR*. Es ist nicht ausgeschlossen, daß dieser das Gedicht selbst schon früher benutzt hat. Als Einleitung zu den lat. und engl. Versen heißt es: "Holie meditaciuns beoð biclupped in one uers ðet was zare iteiht ow¹⁾ mine leoue sustren" (107. 26f.). Da den drei Einsiedlerinnen in der *AR* das Latein fast stets mit Übersetzung geboten wird (eine Ausnahme machen nur die in ihren religiösen Übungen täglich wiederkehrenden Gebete), kann man annehmen, daß ihnen früher ("zare") die gleiche Hilfe gewährt worden ist. Nachdem sich herausgestellt hat, daß die engl. Verse bereits bekannt waren, liegt die Vermutung nahe, daß sie auch damals schon zur Erklärung herangezogen wurden. Im übrigen ist das lat. Distichon mit seiner engl. Paraphrase in einer Handschrift aus der Zeit um 1400 noch einmal selbständig überliefert, und zwar in einer Form, die im ganzen mit der der *AR* übereinstimmt, aber doch wieder eine Anzahl von Abweichungen enthält²⁾. Es kann also kein Zweifel bestehen, daß die erste der drei von Chambers aufgestellten Bedingungen erfüllt war. Damit erweist sich die wichtigste Stütze von Miss Dymes' Argumentation für die Priorität der engl. Fassung der *AR* als wesentlich weniger tragfähig, als bisher angenommen wurde.

Eine weitere Stelle, die Miss Dymes anführt (S. 46f.), ist ähnlich zu beurteilen. Die sprichwörtliche Wendung "euer is ðe eie to ðe wude leie" (M 96/42. 16f.), erscheint in der frz. Version ohne Reim als "touz iours est loil aloeur de bois" (79. 38f.). Macaulay vermutete, der Verfasser habe ein be-

¹⁾ "ow" eingefügt nach HSS B und C.

²⁾ HS Arundel 507, vgl. C. Horstmann, *Yorkshire Writers* (London, 1895), I, 156.

kanntes engl. Sprichwort ins Französische übertragen und der engl. Übersetzer habe es in seiner ursprünglichen Form wieder eingesetzt. Diese Deutung ist durchaus zu erwägen, wenn man sich vor Augen hält, daß die *AR*, auch wenn man sie sich in frz. Sprache entstanden denkt, in England und für Engländer geschrieben worden ist. Für die Leser dürfte es nicht schwierig gewesen sein, das engl. Sprichwort auch in seinem frz. Gewande wiederzuerkennen und seine Bedeutung für den Kontext zu erfassen.

Noch weniger beweiskräftig ist das von Miss Dymes (S. 48) besprochene Wortspiel auf *trust* und *tristre*. Es ist sehr fraglich, ob dieses Wortspiel beabsichtigt war. Die Stelle lautet:

þeos two unþeawas untrust and ouertrust. beoð þes deofles tristren.
þer þet wrecche best selden etsterteð. stristre is. þer me sit mid þe greahundes
forte kepen þe hearde (CT hare, B heare; M 332/150. 32 ff.).

Ces dous vices desesperance. et vltre esperance: sunt les tristres al
diable la ou la cheitiue beste relement eschape (238. 1 ff.).

An vier weiteren Stellen werden im frz. Text der *AR* *desperance* und *vltre esperance* als Gegensatzpaar gebraucht. Die engl. Entsprechungen sind dabei immer *untrust* und *ouertrust*¹⁾. Das Wortspiel mußte sich also im Falle der Übersetzung aus dem Französischen ganz zwangsläufig ergeben. Außerdem ist *tristre* 'Jagdstation' im Englischen unbekannt und muß erst erklärt werden. Es ist sehr unwahrscheinlich, daß es um eines Wortspiels willen eingeführt worden ist. Seine Verwendung wird durch das Bild aus dem Bereiche der Jagd, das in den folgenden Zeilen daran geknüpft wird, hinreichend motiviert. Von "a perfectly clear instance of an original play on words in the English text"²⁾ kann also nicht die Rede sein.

Ein echtes Wortspiel, das von Miss Dymes nicht erwähnt wird, findet sich auf S. 63. 1–12 des engl. Textes. Die Einsiedlerin, die neben einer Kirche wohnt, wird *ancre* (frz.

¹⁾ *desperance* 238. 8 (*untrust* 151. 1); 238. 12 (154. 3); 238. 35 (151. 17); 240. 7 (152. 7); *vltre esperance* 238. 8 (*ouertrust* 151. 1); 238. 15 (151. 5); 238. 32 (151. 16); 240. 7 (152. 7).

²⁾ Dymes, a. a. O., S. 48.

recluse) genannt, weil sie dem Gotteshaus durch ihre Gebete und durch die Heiligkeit ihres Lebens so festen Halt gibt wie ein Anker (engl., frz. *ancree*) dem Schiff in Wogen und Sturm. Aber auch damit läßt sich die Priorität der engl. Version nicht beweisen. Es ist wiederum zu bedenken, daß die *AR*, auch wenn man eine frz. Urform annimmt, in England und für Leser geschrieben worden ist, denen das Englische geläufig war. Im frz. Text heißt es: "Pur ceo est recluse ancre appelee. en englois" (117. 6ff.) und "par son noun englois qest ancre" (117. 19f.). Auf diese Weise war dem Leser das Wortspiel ohne weiteres verständlich.

Auf S. 27. 14ff. (M 62) lautet der engl. Text, nachdem vorher schon von den Fenstern (*eiþurles*) die Rede war: "mid gode rihte muwen eiþurles beon ihoten eilþurles. vor heo habbeð idon muchel eil to monion ancre." Dieser Satz fehlt in der frz. Fassung. Miss Dymes setzt als bewiesen voraus, was erst bewiesen werden soll, wenn sie sagt, der frz. Text mache keinen Versuch, dieses Wortspiel wiederzugeben¹). Es ist nämlich durchaus denkbar, daß ein engl. Übersetzer hier seine frz. Vorlage erweitert hat. Er sah in der mit *eiþurl* synonymen hybriden Form *eilþurl* die Möglichkeit zu einem Wortspiel (*eil* < afrz. *ueil* 'Auge' + *eil* < æ. *eþle* 'schmerzhaft, beschwerlich') und nutzte sie.

Miss Dymes prüft schließlich die 15 Stellen, aus denen Macaulay auf die Priorität der frz. Version geschlossen hatte. Dabei scheidet sie mit Recht sechs aus, die weder für die eine noch für die andere Seite etwas beweisen. Zu dieser Gruppe kann eine weitere Stelle gerechnet werden, der Miss Dymes zugesteht, daß man ihr einen vagen Hinweis auf ein frz. Original entnehmen kann. Die restlichen acht Stellen werden in ihr Gegenteil verkehrt. Für Macaulay waren sie Kriterien für die Übersetzung ins Englische; für Miss Dymes werden sie zu Kriterien für die Übersetzung ins Französische. Im Folgenden sollen diese acht Stellen besprochen werden, ohne dabei noch einmal auf Macaulays Argumente einzugehen.

¹) A. a. O., S. 47. — Die Handschrift der frz. Version ist an dieser Stelle (45. 18–20) zwar beschädigt, aber es ist nur die erste Zeile des folgenden Abschnitts verloren gegangen.

abute swuche time alse me singeð messe in alle holi religiuns (M 24/10. 20f.).
 entour cel heure come len chante messe en toutes religions (17. 36ff.).

In *come* (statt des gebräuchlicheren *quant*) vermutet Miss Dymes eine zu wörtliche Übersetzung von *alse*. Aber auch *come* hat die Bedeutung '(dann) wenn' und paßt damit gut in den Kontext. Außerdem entspricht dem engl. *ase* 'wie' in der frz. Fassung meist *sicome* oder *ausi come*. Aus der Stelle läßt sich also nichts schließen.

Swete lefdi seinte marie uor þe ilke muchele blisse þ fulde al þe eorðe þo þi swete blisfule sune (B he) underueng ðe in his vnmete blisse . . . (M 40/17. 21ff.).

Dame seinte marie pur icele grant ioie qe parempli toutes les altres. quant il vous receut en sa tresgrande ioie . . . (27. 10ff.).

Die Differenz kann entstanden sein, indem der frz. Übersetzer *eorðe* als *oðre* las bzw. diese Form bereits in seiner Vorlage fand oder indem die engl. Version *altres* durch *oðre* wiedergab, das dann später zu *eorðe* geändert wurde. Die Entscheidung zwischen diesen beiden Möglichkeiten muß vom Sinn der Stelle her getroffen werden. Dabei ist, wie Miss Dymes gezeigt hat, dem engl. Text der Vorzug zu geben, denn es ist unklar, wer mit "toutes les altres" gemeint sein sollte. Da der Kontext keine weiteren Kriterien bietet, bleibt jedoch eine gewisse Unsicherheit. Es ist nämlich nicht völlig ausgeschlossen, daß das Original eine Unklarheit enthielt, die erst auf einer späteren Stufe beseitigt wurde. In der lat. Version ist an dieser Stelle eine größere Lücke. HSC hatte ursprünglich nicht *eorðe*, sondern *þeode*, das durchgestrichen und durch *oðre* ersetzt worden ist. Vermutlich hat der Korrektor eine engl. Handschrift zum Vergleich herangezogen, in der diese Lesart vorkam. Es wäre denkbar, daß er die frz. Fassung benutzt hat, aber dafür liegen bisher noch keinerlei andere Anzeichen vor. Die Stelle spricht trotz der genannten Bedenken mit großer Wahrscheinlichkeit für ein engl. Original.

nabbe heo nout henne kunde (M 66/28. 33).

Neiez pas nature de geleyne (55. 1f.).

Macaulay und Miss Dymes lasen *noiez* 'hört nicht'. Da jetzt eindeutig feststeht, daß der frz. Text *neiez* 'habt nicht' lautet

(vgl. die Fußnote des Herausgebers), erübrigt sich eine Besprechung der Stelle.

ze uor so heo mei beon iudit. þet is. libben herde (M 136/60. 15f.).

Si auant come ele puit seit Judith. cest viue dure (112. 19ff.).

Nach Miss Dymes fügt sich der engl. Text logisch besser in den Zusammenhang ein als der französische. Macaulay hatte das Gegenteil behauptet. Aber die Stelle beweist weder für die eine noch für die andere Seite etwas. Sie lautet in HS B: "se uorð se ha mei beo iudith. þ is libben hearde" (fol. 37r.), unterscheidet sich also von der frz. Version nur durch den Infinitiv *libben* (vgl. *viue*), der noch dazu syntaktisch nicht in den Kontext paßt. Die lat. Fassung hat "Quantum potest sit Iudith, hoc est, viuat in asperitate" (43. 9); ihre engl. Vorlage muß also mit dem frz. Text völlig identisch gewesen sein. HS B stellt vermutlich eine Zwischenstufe dar, auf der fälschlich *libben* statt des ursprünglichen *libbe* geschrieben wurde, und dieser Fehler war dann der Anlaß für die weiteren Veränderungen, wie sie in HS N vorliegen¹).

Seinte marie so heo (sc. ðeo deoflen) stunken to ðe swin. þet ham was leouere uorte adrenchen ham sulf: þen uorte beren ham (M 230/102. 28ff.).

Seinte Marie come forement se prist a ces porcs qe mielz voloient eus meismes noer qe lui portier (153. 25ff.).

Miss Dymes bemerkt mit Recht, daß der engl. Text, mit dem der lateinische übereinstimmt, charakteristischer für den Verfasser der *AR* sei als der französische. Da aber *prist* als Fehler für älteres *puist* erklärbar ist, kann daraus nicht auf die Priorität der engl. Version geschlossen werden.

Vreo iheorteð ze schulen beon. ancre of oðer freolac: haueð ibeon oðerhwules to freo of hire suluen (M 236/129. 17f.).

franche de queor deuez vous estre Recluse qest daltre chose franche: ad ascune foiz estee trop franche de lecheresse sei meismes (201. 8ff.).

¹) Das Faksimile in der Ausgabe von HS N (EETS. 225) zeigt, daß sich rundes *s* und *ʒ* sehr ähnlich sein konnten. Es war deshalb leicht möglich, daß *se* 'so', wenn es wie in HS B mit rundem *s* geschrieben war, als *ʒe* 'ja' mißverstanden wurde. — Macaulay bringt für diese Stelle keine Varianten.

Miss Dymes findet den frz. Text unverständlich. Das hat seinen Grund zum Teil darin, daß sie den Wortlaut der Handschrift ungenau wiedergibt: sie schreibt *n'est* statt *gest* (diesen Fehler hatte schon Macaulay gemacht) und *estre* statt *estee*. Wirkliche Schwierigkeiten bereitet nur *lecheresse*. Es fällt jedoch auf, daß kein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Fassungen besteht, ja daß die französische sogar leichter verständlich ist als die englische, sobald man dieses Wort ausläßt. *Lecheresse* ist also offenbar ein Fremdkörper im frz. Text. Damit scheidet die Stelle als Argument für die Priorität der engl. Version aus, und zwar mit um so größerer Sicherheit, wenn sich das Eindringen von *lecheresse* aus der Überlieferung der frz. Fassung verständlich machen läßt.

In mittelalterlichen Handschriften finden sich häufig am Rande neben dem Text erklärende oder hinweisende Zusätze, die entweder vom Schreiber selbst oder von einem späteren Überarbeiter stammen. Das überflüssige *lecheresse* (die feminine Form von *lechour*) könnte ursprünglich eine solche Randglosse gewesen sein: es faßt in einem Wort zusammen und erklärt, was mit "trop franche de sei meismes" gemeint ist. Das obige Zitat bildet in den meisten Handschriften das Ende eines Abschnittes. In einer frz. Handschrift, die etwa die gleiche Zeilenlänge aufwies wie die im Druck vorliegende, kann folgendes gestanden haben:

. . . ad ascune
foiz estée trop franche de lecheresse
sei meismes.

Es ist durchaus möglich, daß ein gedankenloser Abschreiber *lecheresse* mit in den Text einbezogen hat.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Lesart von HS G: ". . . haued ibeon oper hwiles to freo of lecherie" (82. 20). Vielleicht liegt auch hier ein Versuch vor, das nur andeutende und umschreibende "to freo of hire suluen" zu präzisieren. Die lat. Version begnügt sich mit einer sehr freien und kürzenden Wiedergabe der Stelle.

a loðleas ping. awummon ase ich am (M 318/143. 27f.).

lede chose a femme tiele come ieo sui (225. 35ff.).

Diese Stelle spricht eindeutig für die Priorität der engl. Version. Der frz. Übersetzer hat *lobleas* als *loblich* mißverstanden oder den Fehler schon in seiner Vorlage gefunden. Die lat. Fassung stimmt mit der englischen überein: "cum innocente aut femina sicut ego sum" (121. 23). *Lobleas* kommt in der *AR* nur noch einmal vor (83. 24); im frz. Text ist dort eine Lücke. *Loblich* dagegen ist häufiger.

vor beonne mot heo benchen of þe kues foddre and of heordemonne huire.
oluhnen þene heiward. warien hwon me (BUT he) punt hire! 7 zelden þauh
ðe hermes (M 416/190. 18ff.).

kar dunqe lui couendra penser del forage la uache del louer le pastour de
querre la grace de messer. mandir le quant il les enparke. et nepurquant
rendre les dampnages (307. 18ff.).

Warien kann sowohl 'fluchen, schimpfen' (ae. *wergan*) als auch 'auf der Hut sein' (ae. *varian*) bedeuten. Wenn man wie J. Hall¹⁾ die erste Bedeutung annimmt und *mandir* als Verschreibung für *maudir* auffaßt, besteht kein Unterschied zwischen den beiden Versionen. Aber der Verfasser der *AR* kann kaum an fluchende Einsiedlerinnen gedacht haben, ganz abgesehen davon, daß dies im Kontext keinen rechten Sinn gibt. Macaulay, der *warien* 'auf der Hut sein' nicht in Erwägung zieht, nimmt deshalb an, der engl. Übersetzer habe *mandir* als *maudir* mißverstanden und entsprechend durch *warien* 'fluchen' wiedergegeben. *Mandir* faßt Macaulay als eine Nebenform von *mandier* (< *mendiier* < *mendicare*) auf und setzt dafür die Bedeutung 'to entreat, supplicate' an²⁾. Diese paßt zwar ausgezeichnet in den Kontext, ist aber bei Godefroy nicht belegt (dort nur 'demander l'aumône, solliciter humblement (qqchose), être privé de' etc. Miss Dymes zieht deshalb aus der Stelle den entgegengesetzten Schluß: der frz. Übersetzer hat *warien* 'auf der Hut sein' als 'fluchen' mißverstanden und durch *maudir* wiedergegeben, das dann später durch einen Schreibfehler zu *mandir* wurde. Das ist auf den ersten Blick einleuchtend, aber es läßt einige Schwierigkeiten unbeachtet. Der engl. Text gibt keinen befriedigenden Sinn. Die Ein-

¹⁾ *Selections from Early Middle English* (Oxford, 1920), S. 389.

²⁾ A. a. O., S. 68.

siedlerin muß 'dem *heiward* schmeicheln, auf der Hut sein, wenn er die Kuh einsperrt (wegen Streunens), und dennoch für den Schaden aufkommen'. Statt 'wenn' sollte man 'damit nicht' erwarten, und auch 'dennoch' paßt nicht in den Kontext. Morton hilft sich, indem er 'defend herself' übersetzt, doch diese Bedeutung ist sonst nicht belegt. 'Auf der Hut sein' kommt in der *AR* häufig vor, aber nur hier steht dafür *warien*, sonst immer *witen*. Andererseits fehlt im frz. Text die Form *maudir*. Wo das Wort auftritt, wird es *maldire* geschrieben (59.29; 73.9; 199.8; 216.20; vgl. *malfee* 138.16; 157.32; 224.30). Wir müßten daher annehmen, daß durch einen Zufall nur hier die lautgerechtere Form *maudir* eingesetzt und diese dann später zu *mandir* abgeändert worden sei. Schließlich findet sich in der frz. Version *mendier sa vitaille* (257.9). Dieser transitive Gebrauch ist bei Godefroy erst später belegt, und zwar mit der erweiterten Bedeutung 'solliciter humblement (qqchose)', die hier gut in den Kontext paßt, wenn man *le* als Femininum auffaßt (vgl. pikard. *le* statt *la*) und auf *la uache* bezieht. Es sind also noch eine ganze Reihe von Fragen zu klären, und die Stelle kann deshalb schwerlich als Argument für die Priorität der engl. Version in Anspruch genommen werden.

Damit bleibt von Miss Dymes' acht Beispielen nur eines übrig, das ein engl. Original beweist (*lodleas - lede*), und ein weiteres, das mit großer Wahrscheinlichkeit für ein solches spricht (*eorðe - altre*).

II

"I repeat that I do not find that the textual studies so far made prove anything positively conclusive, for, after discussing them with other scholars and considering them myself over a period of many years, I have found that new explanations and cruces crop up, and that the arguments adduced tend to be taken by various scholars variously"¹⁾. Unsere bisherige Untersuchung hat gezeigt, daß dieses Urteil von H. E. Allen nur

¹⁾ H. E. Allen, a. a. O., S. 215.

unwesentlicher Einschränkungen bedarf. Wenn man von den äußeren Wahrscheinlichkeitsmomenten absieht und nur durch Vergleichung der Texte eindeutig Bewiesenes gelten läßt, beruht der Prioritätsanspruch der engl. Version der *AR* auf einer außerordentlich schmalen Grundlage. Diese erfährt eine gewisse Erweiterung durch drei Stellen, aus denen J. Hall auf die Abhängigkeit der frz. von der engl. Version schließt (*horel* 93. 34 – *pompose melodie* 138. 26; *lust* 94. 18 – *senestre* 139. 24; *neuer de later* 194. 18 f. – *ia le plus tard* 314. 27)¹). Im Folgenden soll ohne Anspruch auf Vollständigkeit eine Reihe weiterer Fälle besprochen werden, aus denen hervorgeht, daß die frz. Version eine Übersetzung der englischen ist.

al ure blisse mot beon in iesu cristes rode (157. 24f.).

Toute heure ioie couient estre en la croiz nostre seignour iesu crist (249. 27ff.).

Diese Stelle ist die Übersetzung eines lat. Zitats: "Nos oportet gloriari in cruce domini nostri iesu cristi" (in HS N ausgelassen). *Hour* im frz. Text ist unverständlich. Der Herausgeber merkt an: "Sic, for *nostre*". Aus der Überlieferung der frz. Version kann man den Fehler nicht erklären, denn es steht kein ähnliches Wort im Kontext, das der Schreiber gedankenlos kopiert haben könnte, und ein Mißverständnis des alltäglichen *nostre* ist schwer vorstellbar. *Hour* wird aber verständlich, wenn wir Übersetzung aus dem Englischen annehmen. An fünf Stellen entspricht frz. *houres* dem engl. *vres* 'Stundengebete' (frz. 15. 11/engl. 8. 34; 31. 1/19. 11; 99. 4/52. 30; 246. 5/155. 20; 312. 16/193. 10). *Ure* < agn. *hour* war dem frz. Übersetzer also aus dem engl. Text geläufig, wenn auch nur in einer spezialisierten Bedeutung. Er ist wahrscheinlich ein Opfer der Homonymie dieses Wortes mit dem Possessivpronomen *ure* geworden, hat *al ure* ohne Rücksicht auf den Kontext und auf das unmittelbar vorausgehende lat. Zitat als 'jederzeit' aufgefaßt und es entsprechend durch *toute heure* übersetzt. Ein so

¹) A.a.O., S. 377; vgl. S. 382, 384, 402. Miss Allen hat Hall vorher genannt; ihr Urteil bezieht sich also auch auf diese Stellen. Doch dürften sich gegen Halls Argumentation schwerlich stichhaltige Einwände vorbringen lassen.

grobes Mißverständnis setzt einen hohen Grad von Gedankenlosigkeit voraus, der aber durchaus nicht ungewöhnlich ist. Man denke etwa an die groteske Fehlübersetzung *pellicanus – fell hundes* in Eadwines Canterbury-Psalter¹).

Nu sire seið sum eft. and wule god so wrakefuliche awreken him up on sunne (165. 28f.).

Mi sire dit ascun eise: vult dunqe dieu si tresdure vengeance faire sur pecchee (263. 20ff.).

Eise ist hier im frz. Text sinnlos. Der Herausgeber merkt dazu an: "Sic, for *issi*?" Diese Verschreibung wäre verständlich, denn zwei Zeilen vorher war im frz. Text bereits *eise* gebraucht worden. Es bleiben aber zwei Schwierigkeiten. *Eft* 'wiederum' gibt besseren Sinn als *issi*, *eissi* 'so'. *Eft* und *issi* entsprechen sich nirgends in der *AR*: *eft* und *altrefeez*, *daltre part* — *issi* und *so*, *þus* gehören zusammen. Eine Lösung ist möglich, wenn wir den frz. Text als vom englischen abhängig auffassen. Unmittelbar vorher ist *este* (165. 27) durch *eise* wiedergegeben worden. Im Schriftbild sind sich *st* und *ft* sehr ähnlich. Es ist deshalb verständlich, wenn der frz. Übersetzer *eft* gedankenlos als *est* las und wiederum *eise* dafür einsetzte.

ne beo 3e nout so ouerswuðe agest. þet 3e uorzemen ðet bodi. ne eft so tendre of ðe bodie: þet hit iwurðe untowen: 7 makie ðene gost þeowe (169. 15ff.).

Ne seit pas si trestant en esperit qil guerpisse le corps sanz garde. ne daltre part si tendre de sa char qele deuiegne mesafeitee et face lesperit plorer (269. 29ff.).

Der frz. Text ist hier zwar verständlich, doch ist die engl. Version eindeutig vorzuziehen. Die lat. Fassung hat *seruum* (145. 29). Frz. *plorer* ist leicht zu erklären, wenn man annimmt, daß die engl. Vorlage des Übersetzers *þeowe* nicht mit *w*, sondern mit dem alten Runenzeichen *wynn* schrieb. In dieser Form erscheint das Wort z. B. in den HSS N²), G und B. Ein Blick auf das Faksimile, das der Ausgabe von HS G voran-

¹) Ed. by Fred Harsley, EETS. 92 (London, 1889), Ps. 101. 7.

²) In der Ausgabe der EETS. wird *w* gedruckt, da in der Handschrift ohne Ausnahme *wynn* steht. — Aus satztechnischen Gründen konnte in den obigen Ausführungen das Runenzeichen nicht verwendet werden.

gestellt ist, zeigt, wie leicht *þ*, *wynn* und *p* verwechselt werden konnten (vgl. *þeo*, *nempnin*, Z. 13; *cnaweð*, Z. 14). Außerdem kommt *þeowe* nur an dieser einen Stelle in der *AR* vor, sonst wird für den Begriff 'Knecht' *þrell* gebraucht (7 mal). Es liegt also nahe, daß der frz. Übersetzer dieses für ihn ungewöhnliche Wort als *weope*, das ihm geläufig war, gelesen und entsprechend durch *plorer* wiedergegeben hat. Der umgekehrte Vorgang, daß nämlich *plorer* als *weope* ins Englische übersetzt und dieses später als *þeowe* mißverstanden oder bewußt geändert worden ist, wäre theoretisch möglich. Er ist aber höchst unwahrscheinlich, da die Wendung 'veranlaßt den Geist zu weinen' gegenüber 'macht den Geist zum Knecht' im obigen Kontext zu deutlich den Stempel des Mißverständnisses trägt. Auch eine Parallele, die wenige Zeilen vorher steht, stützt den Wortlaut der engl. Fassung: "... hweðer is betere ine secnesse uorte beon godes freo child þen i flesches heale. uorte beon þrel under sunne" (168.35ff.).

auh ne drede ge nout þeo hwule ðet ge beoð so treouliche 7 so ueste ilimed mid lim of ancre luue euerichon of ou to oðer (101.23ff.).

mes ne vous doutez nient tant come vous estes si loialment et si ferm cimentiez del cyment dun amur. Chescune de vous altres (151.24ff.).

HSS B und T haben *anred luue* 'beständige, unveränderliche Liebe'. Diese Lesart ist vorzuziehen, denn es geht hier, wie die lat. Version zeigt, nicht um eine den Einsiedlerinnen besondere Liebe, sondern ganz allgemein um die *caritas* (82.32). Außerdem paßt *anred luue* sehr gut in den Kontext (*treouliche*, *ueste*) und wird gestützt durch *onrednesse of luue* (107.24; 112.12). *Dun amur* gibt Sinn, wenn man den Ton auf *un* legt, vgl. "lunite dun amour. et dune volunte" (9.20f.) – "þe onnesse of o luue 7 of o wil" (5.19). Dieser Vergleich zeigt aber auch, welche engl. Form wir im Falle der Übersetzung aus dem Französischen zu erwarten hätten. Eine zufällige Abweichung von der normalen Wiedergabe des betonten *un* kann *anred* schwerlich sein, denn dazu ist es zu fest im Kontext verankert. Das Nebeneinander von *ancre*, *anred* und *un* wird nur verständlich, wenn wir von der engl. Version ausgehen und dabei eine Zwischenstufe annehmen, auf der das *d* von *anred* fehlte. Spätere engl. Schreiber haben versucht, der Stelle durch

Besserung in *ancre* einen Sinn zu geben. In der frz. Fassung wurde *anre* vermutlich als unbestimmter Artikel bzw. als Zahlwort aufgefaßt und entsprechend durch *un* übersetzt.

þis is on of ðe meste wundres on eorðe. þet tet heixte þinc under god þet is monnes soule ase seint austin witneð. schal beon so ueste i ueied to ðe flesche þet nis bute uen 7 ful eorðe. 7 þuruh þet ilke limunge luuien hit so swuðe. þet heo uorte cwemen hit in his fule kunde. geð ut of hire heie heouenliche cunde (61. 23ff.).

Cest vne des plus grantz meruelles en terre. qe la plus haute chose apres dieu; cest alme. domme. sicome seint augustin testmoigne. deit estre si fierement iointe a la char qe nest fors tai et vne orde terre et par cele engluure lamer si . . . en sa fole nature veit hors dele sa haute celestiene nature (114. 25ff.).

Fule kunde 'schmutzige Natur' (vgl. "in sua turpi natura", lat. Version 44.19f.) wird hier vom Kontext gefordert. Es nimmt das vorausgehende *ful eorðe* (frz. *orde terre*) wieder auf und ist ein passender Kontrast zum folgenden *heie heouenliche cunde*. *Fole nature* 'törichte Natur' hat dagegen keinerlei Beziehung zum Kontext. Aus der Überlieferung der frz. Version ist der Fehler nicht zu erklären. *Orde* kann schwerlich als *fole* mißverstanden worden sein. Wohl aber ist es denkbar, daß der frz. Übersetzer aus Unachtsamkeit *fule* als *fole* gelesen und entsprechend das identische frz. Wort dafür eingesetzt hat. *Fol* kommt im engl. Text häufig vor.

in uitas patrum hit telleð þ̅ on holi mon seide þeo me preisede ane brepren. þ̅ he hefde i herd þ̅ weren of mucche speche. boni utique sunt. sed habitatio eorum non habet ianuam (32. 11ff.; B þ̅ he hefde iherd of mucche speche, fol. 18v.).

En vitas patrum il conte qe vn seint hom dit quant len preisa vns freres. desqueux il auoit mult oy parler . . . (62. 2ff.).

Hier werden die Gefahren des unnützen Redens besprochen. Es geht um Leute, die zwar gut und tüchtig sind, aber den Mund nicht halten können (" . . . qui tamen loquaces fuerant", lat. Version 18.24). In diesem Zusammenhang ist HS N ohne weiteres verständlich: ' . . . von denen er gehört hatte, daß sie geschwätzig (*of mucche speche*) waren.' In HS B ist *þet weren* ausgefallen. Der Text gibt zwar noch Sinn: ' . . . von denen er vieles Reden gehört hatte', aber man muß bei dieser Interpretation die Wendung *of mucche speche* auseinanderreißen und

of zu *heren* ziehen. Ohne jede logische Beziehung zum Kontext ist die Stelle in der frz. Version: ' . . . von denen er viel hatte reden hören.' Es handelt sich ja nicht darum, daß man über jene Brüder sprach, sondern daß sie selbst zu viel redeten. Aus der Überlieferung der frz. Fassung ist dieser Fehler nicht zu erklären. Man kann ihn nur als eine ungenaue Wiedergabe eines seinerseits bereits fehlerhaften Textes auffassen, wie er in HS B (die ja der frz. Version von allen engl. Handschriften am nächsten steht) vorliegt¹). Das vorausgehende *preisen* kann das Mißverständnis gefördert haben. Für die korrekte Übersetzung vgl. *of muchele speche* 28. 24 – *de multes paroles* 54. 21.

Seinte marie naueð ðe mon. oðer þeo wummon meoseie. 7 no mon nule don ham no god (B don ham naht, fol. 60v.): me wolde me zif ich bede. 7 so ich muhte helpen ham: 7 don elmesse (99. 29ff.).

Seinte marie Nad cest homme ou ceste femme meseise. et il ni ad home qe rien lour face. dieu lour freit si ieo priasse. et issi purrai ieo eus aider et faire almyne (148. 22ff.).

Der Teufel will das Mitleid einer Einsiedlerin ausnutzen, um sie Gefallen an weltlichem Besitz finden zu lassen. Er legt deshalb folgenden Gedankengang in ihr Herz: 'Heilige Maria, wie schlecht geht es doch diesem Mann oder dieser Frau; und niemand will ihnen etwas Gutes tun (B etwas für sie tun). Man würde mir (Gutes tun), wenn ich (darum) bäte; und so könnte ich ihnen helfen und Almosen geben.' Auf diese Weise verführt sie der Teufel, irdische Güter zu sammeln und schließlich selbst ganz weltlich zu werden. Das ist völlig klar und verständlich. Dagegen die frz. Version: ' . . . es gibt niemanden, der etwas für sie tut. Gott würde (etwas) für sie tun, wenn ich (darum) bäte; und so könnte ich ihnen helfen und Almosen geben.' Das gibt keinen Sinn. Der Fehler ist nur zu erklären, wenn man Übersetzung aus dem Englischen annimmt. Der Übersetzer, dessen Vorlage vermutlich *naht god* enthielt, also zwischen HSS B und N stand¹), hat *god* 'gut' irrtümlich als 'Gott' aufgefaßt, wahrscheinlich weil er mit dem doppelten *me*, das darauf folgt, nichts anzufangen wußte. Daß die Stelle

¹) Macaulay berücksichtigt diese Stelle in seiner Kollation nicht. In HS G ist sie nicht enthalten.

schwierig war, zeigt auch die lat. Version: “. . . et nemo eis aliquid facit? Numquid facerent si ego rogarem et sic possem eos iuuare . . .” (81. 1 ff.). Hier ist das erste *me* offensichtlich als *ne* ‘nicht’, das zweite als ‘man’ verstanden worden.

makien professiun. þ is. bihoten ase hest (3. 5f.).

faire profession. ou vouer. cest promettre ausi come comandement (4. 31 ff.).

whoa se nimeð þing an hond 7 bihat hit god alse heste to donne (3. 10f.).

Kar qi enprent chose en main. et le pramet a dieu de faire ausi come com-
aundement (5. 5ff.).

þ 3e bihoten ham ase heste! to holden (3. 31).

qe vous les vouez a tenir come comandementz (6. 10ff.).

Man kann etwas in der Form eines ‘Gelübdes’ (*heste*), nicht aber eines ‘Befehls’ oder ‘Gebots’ (*comandement*) versprechen (vgl. “qui uouit ad uotum”, lat. Version 6. 32). Der engl. Text ist also eindeutig besser als der französische. Der Fehler in der frz. Version ist leicht zu erklären. *Heste* mit der Bedeutung ‘Versprechen, Gelübde’ ist sehr selten und kommt in den drei Legenden und den anderen mit der *AR* zusammengehörigen Texten nicht vor. Das *NED* belegt es zuerst ca. 1200 (*Moral Ode*), dann erst wieder ca. 1330. Die häufigere Form ist *biheste* (in der *AR* nicht belegt). Wo *heste* sonst in der *AR* vorkommt, bedeutet es ‘Gebot’ (“ðe tene olde hesten” 3. 21; vgl. 2. 20; 3. 24; 12. 18; 21. 9 etc.), und in der frz. Fassung entspricht ihm *comandement* (mit Ausnahme von 21. 9 = frz. *enseignement*). Der frz. Übersetzer hat anscheinend nicht erkannt, daß in den drei oben zitierten Fällen eine abweichende Bedeutung vorlag, und hat ohne Rücksicht auf den Sinn *comandement*, die normale Entsprechung von *heste*, eingesetzt.

þo þu iseie þine brihte blisfule sune . . . stien to his blisse into his riche of heouene (17. 13ff.).

quant vous veistes vostre cher fiz . . . mounter a sa ioie en sa richesce de ciel (26. 33ff.).

þis beoð holie men. þet þauh heo beon iðe worlde. heo beoð þerinne. ase pile-
grimes. 7 goð mid gode liflode touward þe riche of heouene (158. 9ff.).

Ces sunt seinz homs les queus tout seient il en le siecle! il sunt leinz ausi come
pelerins et vount od espiritale vitaille vers la richesce del ciel (250. 29ff.).

Die engl. Version ist an beiden Stellen der französischen vorzuziehen. Gemeint ist das *regnum celorum* (vgl. lat. Version 135. 20; das erste Zitat fehlt in der lat. Fassung). 'Reichtum des Himmels' ist in diesem Zusammenhang eine sehr ungewöhnliche Wendung. Wollte man sie gelten lassen, so würde die engl. Version Schwierigkeiten bereiten. Die engl. Entsprechung von *richesce* ist nur an diesen beiden Stellen *riche*, sonst *weole* (116. 29; 182. 2; hinzu kommen mit der Bedeutung 'Reichtum', aber ohne frz. Entsprechung *weole* 74. 14; 87. 10; 88. 24 und *richesse* 74. 25). An zwei anderen Stellen findet sich frz. *regne de ciel* für *riche of heouene* (92. 28; 140. 30). Das ist die korrekte Entsprechung. Frz. *richesce* in den beiden oben genannten Fällen ist nur zu erklären, wenn man annimmt, daß sich ein frz. Übersetzer zum Gebrauch dieses Wortes durch den Anklang an *riche* verleiten ließ.

Zweimal tritt in der engl. Version *heoueriche* auf (66. 35; 162. 24). Die lat. Fassung übersetzt an beiden Stellen *regnum celorum*, im frz. Text aber steht nur *ciel*. Auch daraus läßt sich auf eine Unsicherheit des frz. Übersetzers gegenüber *riche* schließen. Wenn man den frz. Text als ursprüngliche Fassung betrachtet, bleibt es unerklärlich, warum die engl. Version hier plötzlich von der überaus häufigen Gleichung *ciel* – *heouen* abweicht.

be ziscare is bes feondes askebaðie 7 lið euer ipen asken. 7 fareð abuten asken. 7 bisiliche stureð him uorte rukelen muchele 7 monie ruken to gedere (95. 13ff.). B eskibah; G eskebah; C eskebach; T askebaðe; V askebaði.

Li coueitous en son despit enfant qest touz iours entour la ceindre et ententiuement sentremette damonceiller la ceindre ensemble a granz et plusours monceals (140. 35ff.).

Von den vier Stellen, die Hall für die Priorität der engl. Fassung anführt, legt er dieser das größte Gewicht bei. Er nimmt dabei für die frz. Version und deren engl. Vorlage eine Reihe von Fehlern an, die aber zu kompliziert sind, als daß sie wahrscheinlich sein könnten¹). Der frz. Text wird sofort verständlich, wenn man *en* durch *est* ersetzt, wie es der Herausgeber anmerkt. Freilich scheint *despit enfant* 'verachtetes

¹) A. a. O., S. 386.

Kind' für *askebadie* zunächst ungewöhnlich. Dem deutschen Leser aber drängt sich sofort der Vergleich mit *Aschenputtel* auf. *Aschenputtel* oder *Aschenpuddel* bezeichnet im Hessischen 'die in der Asche wühlende, sich wälzende Küchenmagd, ein geringfügiges, unreines Mägdlein'¹⁾. Wenn man *-puddel* zu rheinisch *pudeln*, *puddeln* 'mit den Händen im Wasser herumfahren, baden' (Grimm, DWb.) stellt, ergibt sich eine auffällige Parallele zu *askebadie*, für das Hall die Bedeutung 'one who bathes or sits in ashes' ansetzt, während es in den Ausgaben der EETS. durch 'ash-gatherer' wiedergegeben wird. Neben *Aschenputtel* gibt es im Deutschen zahlreiche andere Formen, darunter *Aschenbrödel*, das bereits im späten Mhd. (Oswald von Wolkenstein) belegt ist, und zwar in der Bedeutung 'Küchenjunge'. "Die reiche Entfaltung des Wortes hängt ohne Zweifel mit der verbreiteten Vorstellung zusammen, daß der jüngste von drei Söhnen als dumm gilt und verachtet wird, weil er seine erste Jugend im Schmutz und in der Asche der Küche zubringt"²⁾. Diese Vorstellung klingt auch in der *AR* an, vgl. "pes canges blisse" (95.18). Jedenfalls wird man kaum fehlgehen, wenn man *askebadie* mit 'Küchenjunge' übersetzt. Der Geizhals ist dann des Teufels Küchenjunge, der töricht und verspielt die niedrigste Arbeit verrichtet, die Asche (seine vor Gott wertlosen Reichtümer) zu vielen großen Haufen zusammenfegt und hineinbläst, so daß er sich selbst blendet. Wenn er schließlich *figures of augrim* ('Arithmetik') in die Asche malt, so darf man dies nicht zu wörtlich nehmen. Gerade daß die kindlichen Malereien mit den Zahlen der Rechner (Geizhalse) gleichgesetzt werden, pointiert den Vergleich.

Damit wird auch *despit enfant* verständlich, und Halls Annahme einer komplizierten Textverderbnis erweist sich als überflüssig. Trotzdem aber spricht die Stelle mit großer Wahrscheinlichkeit für die Priorität der engl. Version. Es liegt hier offenbar ein wohldurchdachtes Bild vor, in dem *askebadie* eine zentrale Stelle einnimmt. *Despit enfant* ist zwar sinngemäß

¹⁾ Bolte-Polivka, *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm* (Leipzig, 1913), I, 182.

²⁾ Bolte-Polivka, a. a. O., S. 183.

richtig, aber es gibt nur einen Teil der Bedeutung und der Assoziationen von *askebaðie* wieder und fügt sich viel weniger organisch in den Zusammenhang. Es ist sehr unwahrscheinlich, daß den Lesern einer angenommenen frz. Urversion der *AR* das engl. Wort sofort gegenwärtig war, denn *askebaðie* ist sehr selten. Das *NED* kennt nur einen weiteren, dreihundert Jahre späteren Beleg. Außerdem scheint es nicht ohne weiteres verständlich gewesen zu sein, wie der erklärende Zusatz "7 lið euer ipen asken" in HS N zeigt, der den anderen Handschriften fehlt.

Sehr häufig sind in der *AR* Wörter frz. Herkunft mit einem heimischen Synonym gekoppelt: *read ne cunsail, froure 7 cumfort, lecherie þet is golnesse*. Die frz. Version hat an diesen Stellen z.T. nur ein Wort, oft aber auch zwei Synonyma. Diese zeigen in einigen Fällen deutliche Spuren der Übersetzung aus dem Englischen.

cherite. Þ is luue (3.20).

charite qe est amour (5.22).

Im Ae. wurde *caritas* regelmäßig durch *luue* wiedergegeben, zu dem oft ein attributives *soþ* oder *riht* als nähere Bestimmung trat. Noch in der *AR* behauptet sich dieses mehrdeutige Wort gegen *charite*, das wesentlich seltener vorkommt und offenbar noch keinen sicheren Platz in der engl. Sprache gefunden hat. Es ist deshalb verständlich, wenn *charite* durch das alte heimische Synonym erläutert wird. Im Französischen dagegen ist *charite* schon längst bekannt. Eine Erklärung ist also unnötig und kann außerdem durch *amour* gar nicht gegeben werden, da dessen Bedeutung viel zu weit ist und ihm die feste Bindung an *caritas* fehlt, die bei *luue* seit mehreren Jahrhunderten vorhanden ist.

Der lat. Übersetzer ist mit dem Gebrauch von *luue* besser vertraut und läßt den erklärenden Zusatz weg. An acht Stellen gibt er *luue* durch *caritas* wieder. Es ist bezeichnend, daß die frz. Fassung in all diesen Fällen *amour* hat. Sie wird damit ihrer engl. Vorlage nicht gerecht, wie das folgende Beispiel deutlich zeigt:

deuociun. reoufulnesse. merci. pite of heorte. luue. edmodnesse. 7 oðre swuche uertuz (167. 17ff.; B hat "riht luue" und läßt vorher "merci. pite of heorte" aus).

deuocion. pitee. amour. humilitee. et altres tieles vertues (266. 16f.).

deuocio, misericordia, recta caritas, humilitas et alie huiusmodi virtutes (143. 29f.).

Hier handelt es sich eindeutig um die Tugend der *caritas*, wie nicht nur die lat. Version, sondern auch HS B durch die Einfügung von *riht* zeigt.

merci 7 ore (60. 19; 69. 15).

merci et pardon (112. 26; 128. 30).

Wenn *ore* allein vorkommt, entspricht ihm in der frz. Version meist *merci* (6 mal), einmal *misericorde*. Andererseits sind frz. *pardon* und engl. *forziuenesse* einander zugeordnet. Für einen engl. Übersetzer hätte kein Anlaß bestanden, von der üblichen Wiedergabe der frz. Wörter, *merci* (bzw. *ore*) 7 *forziuenesse*, abzuweichen. Ein frz. Übersetzer aber konnte, wenn er sich nicht wiederholen wollte, mit *merci*, der üblichen Entsprechung von *ore*, nichts anfangen und mußte deshalb auf ein anderes Wort ausweichen.

ure purgatorie: 7 ure clensing fur (102. 6).

nostre purgatoire. nostre feu de purgacion (152. 24f.).

Purgatorie ist in der *AR* zum ersten Male für die engl. Sprache belegt. Das *NED* verzeichnet es erst wieder für das Ende des 13. Jahrhunderts. *Clensing fur*, der heimische Ausdruck für das Fegfeuer, wird hier dem neu aufgenommenen Wort erklärend oder variierend beigelegt. Es handelt sich um zwei echte Synonyma, für die das Französische nur ein Wort, *purgatoire*, zur Verfügung hat. Wenn trotzdem *feu de purgacion* hinzusetzt wird, so ist das nur als eine ungeschickte Nachahmung des engl. Textes zu verstehen.

mid kunsceunce of heorte: 7 mid skiles zettunge (102. 7f.).

par consens de queor par appetit de raison (152. 27ff.).

kunsceunce. ðet is skiles zettunge (130. 6).

Consence: cest desir del reison (202. 22f.).

Von der engl. Version her sind beide Stellen völlig klar. *Skiles zettung* erklärt als gleichbedeutender heimischer Ausdruck das frz. Lehnwort *kunscence*, das hier zum ersten Male in der engl. Sprache auftritt und laut *NED* erst 1380 bei Wyclif wieder belegt ist. An drei weiteren Stellen (123.17; 133.5; 156.17) entspricht *zettung* frz. *consentement*. Offenbar hat der frz. Übersetzer dieses Wort hier nicht benutzt, weil es weder zur Erklärung noch zur Variation von *consens* taugte. Wie er freilich auf *appetit* und *desir* gekommen ist, die im Kontext völlig fehl am Platze sind, ist schwer zu verstehen.

ignoraunce. ðet is. unwisdom. 7 unwitenesse (124.28f.).

ignorance. cest nounsauance (192.33).

Ignoraunce erscheint hier zum ersten Male in der engl. Sprache. Das *NED* belegt es erst wieder für 1340. Die Erklärung durch zwei bekannte heimische Wörter hat deshalb einen Sinn. Im Französischen ist *ignorance* längst bekannt; das schwerfällige *nounsauance* ist offenbar nur als Entsprechung für *unwitenesse* hinzugefügt worden. Wie bei den anderen besprochenen Doppelformen verrät sich also auch hier der Übersetzer, der seine Vorlage oft allzu wörtlich nahm und sich dadurch verleiten ließ, seinen Lesern Wörter zu erklären, deren Verständnis er im Gegensatz zum Verfasser der engl. Version ohne weiteres voraussetzen konnte.

BERLIN

HANS KÄSMANN

AN INTERPRETATION OF *KING HORN*

Most criticism on *King Horn* has been concerned with such problems as language; metre and verse; the origins of names of persons and places; trying to find a historical basis for the poem; considering the relation of various versions of it; and relating various elements in it to similar elements elsewhere. The last two items have been a major preoccupation of some of the German critics writing near the turn of the century, though a good deal of relevant material can also be found in the introduction and notes to Joseph Hall's edition of the three MSS. One's impression on reading some of this criticism is that the quest for sources and parallels and the like has been carried out to the exclusion of other kinds of critical activity: behind the criticism has been the assumption that a poem would be sufficiently accounted for provided an adequate number of sources and parallels could be found. But is there no more to be said about the apparent similarity of the two incidents involving Modi and Fikenhild in *King Horn* once the prevalence of the double climax in medieval literature has been pointed out? Are all our questions concerning the function of Horn's twelve companions answered when we have been made aware of the existence of similar companions in other romances? The criticism has been valuable, but it impels one to make the plea that *King Horn* might be considered as a poem in its own right; that though the quilt is patchwork and one is interested to know the history of the patches, it is also a quilt; that the whole is other than the sum of the parts. Thus in what follows here, *King Horn* will be considered with little reference to other versions, to sources, and to parallels in other literature, not because such matters are regarded as unimportant, but because one

feels (desiring to restore the balance) that the poem has a unity and a coherence which the kind of criticism referred to, by its very nature, had largely to ignore.

Of course, *King Horn* has already been considered as a poem in its own right, by (amongst others) Professor Kane in his book on Middle English literature¹). But Professor Kane has regarded the poem as a straightforward piece of narrative, a simple story. Seen in this way, one of the outstanding flaws is that of 'inadequate motivation', and certain important and insistent questions arise: why, for example, didn't Horn marry Rymenhild sooner? The most satisfactory answer to this and other questions requires us, I think, to look at *King Horn* from another point of view, seeing it not as straightforward narrative but as a poem which makes extensive use of symbols²).

I do not pretend that by so regarding it all the ambiguities and perplexities are removed. Nor do I mean to suggest that all events and entities in the poem are symbolic. The poem is in fact a mixture of symbol and non-symbol, and in that respect has affinities with French medieval love allegory. A key image in the poem is that of the fish and net. It occurs twice, once in Rymenhild's dream and again later in the story when Horn returns from 'yrlande' to rescue Rymenhild from King Modi. When the image first appears, the situation is that on the day following Horn's proving fight with the hundred 'sarazins', King Aylmar has gone hunting. Horn visits the bower and finds Rymenhild in tears. She has had a dream, she tells him: she was fishing and a great fish burst her net. Horn interprets the dream for her. He says that the fish will do them harm. While this is happening, Fikenhild, 'þe wurste moder child'³), makes accusations to Aylmar about Horn,

¹) G. Kane, *Middle English Literature*, London, 1951, pp. 48-49.

²) I do not wish to become involved here in the distinction between symbol-allegory and personification-allegory (*vide* R. W. Frank, "The Art of Reading Personification-Allegory", *ELH*, December, 1953). I am not happy about the distinction, but perhaps more of this another time.

³) C 648. All references are to Joseph Hall's edition, Oxford, 1901. The Cambridge (C) text is principally used in what follows (for no special reason: all three texts have disadvantages) but for all major points substantiation can be found in the other two texts, unless otherwise stated.

thus bringing about Horn's banishment from Aylmar's kingdom of Westernesse. Some have taken Horn's interpretation of the dream at its face value: the fish is a symbol of evil, perhaps Aylmar, perhaps Fikenhild. Wissman found it necessary to postulate the existence of two fish:

Es handelt sich, [bei dem Traum] wie es scheint, um zwei fische, einen, der gefangen werden soll (Horn?) und einen, der das netz zerreisst (Fikenhild?)¹).

Hall identified the fish with Horn²), and I think he is right here: Horn himself is the fish which is getting away from Rymenhild's net. It is probable that Horn knows he is the fish and thus his false interpretation of the dream is in keeping with his earlier prevarication about his 'pralhod'. The other alternative (which also makes sense) is to assume that he does not know the significance of the dream. In any event his interpretation to Rymenhild fits in with the whole: hardly has it been given when the act of banishment takes place. The image of the fish and net has several implications. It describes the present relation of the lovers (who is catching, who being caught); it is a symbol of love³), and the tearing of the net implies the harm which love will suffer as a result of forthcoming events; and it is part of the dream convention in the poem: dreams are portents of evil. But whether Horn is aware or not here that he is the fish, we are in no doubt of his state of awareness when the image occurs a second time, when he returns to Westernesse to rescue Rymenhild from Modi. On his return he meets a palmer who has just come from the castle where the wedding is taking place. Horn changes clothes with him and goes to the castle in disguise. It is a 'laȝe in londe' that the lady of the castle should serve the guests with drink at the feast. When Rymenhild reaches Horn he makes a fuss: the beggars should be served first, they are thirsty; and he

¹) „Studien zu King Horn“, *Anglia*, Band IV, 1881, p. 381.

²) *Op. cit.*, p. 136

³) Freud, *The Interpretation of Dreams*, London, 1953, Vol. II, p. 357, cites the fish as a sexual symbol both in mythology and folklore and in dreams; hence part of the suitability of the image as expressive of the love between Horn and Rymenhild. See also e. g. Chaucer, *Troilus*, II, line 583.

will only drink from a white cup (i.e. drinking horn). Then he says

Du wenest ibeo a beggere,
 & ihe am a fissere,
 Wel feor icome bi este
 For fissen at þi feste:
 Mi net liþ her bi honde,
 Bi a wel fair stronde,
 Hit haþ ileie pere
 Fulle seue zere.
 Ihe am icome to loke
 Ef eni fiss hit toke.
 Ihe am icome to fisse. (C 1133-1143)

Hall's comment on this passage is that the image of the net

is meant as a token by which she [Rymenhild] may recognize him, and an assurance of his identity. At the same time it asks whether she has been true to him. The net is Rymenhild; Horn has come to see if it has caught anything during his absence, that is, if she has found a new love: if so, that is her gain, not his. He has come to examine the net¹).

I do not think that this comment is an adequate account of the passage. In the first place, nowhere else in the poem is Rymenhild's faithfulness questioned. In fact the stress all the time is placed markedly, both before and after this incident, on her unalterable love for Horn. Her wooing of him has been so vigorous and so emphatic that any idea of her being unfaithful simply does not arise. In the second place, Horn did not turn up at the castle fortuitously: Rymenhild sent for him. Her act in so doing does not exclude her from having caught another fish, but it does make it less likely. Everyone would agree with Hall that the image is used partly to make Rymenhild realize Horn's identity. Horn is full of 'double talk' during this episode, all of which is intended to help her to recognize him, while keeping Modi's followers in ignorance of his arrival. I take C 1141-42 to refer to the wedding of Rymenhild and Modi, and to Horn's apprehension lest he had not come in time, but the reference is of small account. The most important element in the image is Horn's reiterated statement

¹) *Op. cit.*, p. 160.

about *himself*: 'ihc am a fissere' and 'Ihc am icome to fisse'. Horn is now the active lover. He now stands in relation to Rymenhild as the fisher to his net, rather than as in the earlier passage the fish to the net.

Yet, though he is now the active lover, though the bells are being rung for the impending wedding, Horn does not immediately marry Rymenhild. He first goes to conquer Suddene, his own country, from which he had been driven by 'sarazins':

Ne schal ihc hit biginne,
Til i suddene winne.
Du kep hure a stunde,
De while pat ifunde
In to min heritage
& to mi baronage. (C 1277-1282)

Why? In order to answer this question one has to try to say what the poem as a whole is about. Essentially it concerns, I think, the growth to maturity of a medieval knight. In the process of development to maturity two ideals of chivalry are seen in conflict, the one of fighting¹⁾ and the other of love. There is a qualification to be made concerning this particular conflict as it exists in *King Horn*, but let us for the moment discuss the poem in broad terms. Several critics have pointed to the existence of two themes in *King Horn*, but most have seen them imperfectly blended or balanced in it. For G. H. McKnight, the poem contains two 'distinct essential elements', first 'Horn's expulsion from his kingdom and his return and avengement of his father's death', and secondly 'the separation and reunion of the faithful lovers', and he adds that

the welding together of the two elements is not perfect, and we notice, in consequence, a certain incongruity between Horn, the dauntless and invincible fighter, and Horn, the faithful lover²⁾.

H. L. Creek sees Horn principally as a fighter:

Horn is a fighter first and a lover second. Indeed, as a lover, while faithful, he is not ardent. His long sojourn in Ireland does not seem

¹⁾ This is not an entirely satisfactory term.

²⁾ „Germanic Elements in the Story of King Horn“, *PMLA*. Vol. XV, 1900, p. 222.

sufficiently motivated if he is greatly in love. He does not absolutely refuse the Irish princess. He hesitates to accept Rymenhild's love when offered. His caution and self command are almost too great. He is more anxious to receive knighthood and to become a warrior than to be the accepted lover of the royal princess¹).

Neither of these critics has pointed to what I take to be an essential feature of *King Horn*, the *conflict* between Horn the fighter and Horn the lover. This conflict is seen more clearly when one considers the status of various characters and events in the poem.

A number of characters become convincing only when seen as aspects of Horn; for example, his companions. Two of his companions, Apulf and Fikenhild, figure fairly prominently in the action:

Pat on him het hapulf child,
& pat oper ffikenild:
Apulf was þe beste
& fikenylde þe werste. (C 25-28)

Throughout the poem all Apulf's acts are good, and are on Horn's behalf; all Fikenhild's acts are bad, and are directly against him. Apulf and Fikenhild are aspects of Horn's character. Certain incidental touches help to make this clear. For example, all Horn's companions are made knights when he is knighted (C 519-520). Hall notes that this is in accord with actual custom: 'the number of persons advanced with the distinguished personage varies with his rank'²). By itself, the point would hardly be worth arguing about; Hall's comment would be as good a gloss as any; but certain other incidents lead us to identify the companions with the hero. For example, before Horn sets out on his proving fight, Rymenhild gives him a gold ring whose jewels have 'grace' (C 571): at the same time she promises one to Apulf (C 577-578). The ring is of use in battle if, when hard pressed, you look upon it and 'þenke vpon þi lemman'. Hall's comment is that 'Rymenhild in her gift to Apulf simply recognizes the intimate relations which exist between sworn brothers who should share

¹) „Character in the ‚Matter of England‘ Romances“, *JEGP*, Vol. X, p. 604.

²) *Op. cit.*, p. 127.

alike'¹⁾; to which one might reply that at this point in the story Apulf has no 'lemman', therefore what use is the ring to him? Further, Wissman has correctly observed that this is not really a 'magic' ring:

Der ring, den Horn von Rimenhild erhält, hat, wenn wir die lesart von C 587 ff.²⁾ als die richtige ansehen, keine eigentlich wunderwirkende kraft, sondern nur die fähigkeit, den mut und die ausdauer des ritters zu kräftigen³⁾).

In the L text the ring has the greatest power, preserving the wearer from death in battle and preventing him from being slain 'wrongfully' (L 569-572). Hall gives as a possible rendering of O 587, 'never give way through fear', and he considers it to be 'an attempt to put C 573 in another form'⁴⁾. The gift of a ring to Apulf only makes sense if one assumes Apulf to be part of Horn himself. Wissman's comment on the description of the power of the ring is much to the point: it 'only has the capacity to strengthen the courage and endurance of the knight'. The gift of the ring is another element in the conflict between the ideals of love and fighting: it marks the recognition by Horn at this stage in his development of the power of the one to further the realization of the other: love can make him a more effective fighter.

There are other small points which lead one to identify Horn's companions with Horn, of which two will be mentioned. When Horn reaches Aylmar's court, the king adopts him as his 'fundyng' (C 220) and gives the steward Aelbrus orders to instruct him in the various duties of a squire. The text continues:

Ailbrus gan lere
Horn & his yfere:
Horn in herte laȝte
Al þat he him taȝte. (C 241-244)

Horn and his companions are to be taught, though the king's speech and subsequent references only mention Horn. If this were the only piece of evidence for the identification of Horn with his companions, it would be reasonable to assume that 'his yfere' exist principally to furnish a rime for 'lere'. But with

¹⁾ *Ibid.*, p. 131. ²⁾ i. e., O 587 ff. ³⁾ *Op. cit.*, p. 382. ⁴⁾ *Op. cit.*, p. 131.

it one can put yet another reference. When, early in the poem, the 'sarazins' have been victorious in Suddene, they recognize in Horn a powerful foe who, if spared, might sometime be the means of their death. They therefore cast him and his companions adrift in a boat on the sea, the idea being (as Hall points out¹) that the sea will take the responsibility for the killing. The text then states that

De se bigan to flowe
& horn child to rowe. (C 117-118)

What were his companions doing while he was rowing? In any case, is there not something strange about the episode? When Horn recounts his experiences later to Aylmar, he mentions that the boat was 'wiþute sail & roþer' (C 188) but it must have been furnished with oars, or he could not have rowed. Even the indefatigable Hall does not seem able to offer another instance of such a qualified form of trial by water: 'the parallel stories usually deprive the castaways of oars also'²). Horn's journey marks the beginning of his progress to maturity. He makes eight sea journeys in all, each marking a step in his development. The rowing in the first journey stresses the part played by his own efforts. The driving sea suggests adverse circumstance³).

Such evidence by itself is slight⁴), but when we turn to important characters and events in the poem we find that

¹) *Ibid.*, p. 101. ²) *Ibid.*, p. 104.

³) Cf. the quotation from *Prov. Alfred* in the N.E.D. 'Strong hit is to reowe ayeyn þe see þat floweþ'.

⁴) Amongst other points which may be made are (1) that the followers have similar standing to Horn (e.g. 'Alle riche mannes sonas' C 21 [L 23 is similar; O 23 has 'And alle rich kinges sonas'.]); and (2) that when they reach Westernesse Horn speaks to Aylmar on behalf of all:

He spak for hem alle,
vor so hit moste biualle;
He was þe faireste
& of wit þe beste. (C 171-174)

No doubt he spoke for them all because he had the best 'wit' and was the noblest (*because* he was the 'faireste'), but the phrase 'vor so hit moste biualle' has a kind of inevitability which seems to go beyond these reasons. Cumulatively these small touches have their effect, where taken separately they signify little.

evidence confirmed. Three characters are of major symbolic significance, – King Modi, Fikenhild and Apulf. Both Modi and Fikenhild attempt to carry off Rymenhild. Their attempts have many elements in common, and no doubt we have here an example of the phenomenon in medieval literature of the double climax, but the effect of the outward similxarity of the attempts on the reader of this particular poem is to make him focus attention on the inner significance of each. The first attempt is made by King Modi, and occurs towards the end of Horn's sojourn in 'yrlonde'. Because of it Horn returns to Westernesse. We are told practically nothing about Modi. We know that he was 'on of hornes enemies', that his kingdom was Reynes, and that Aylmar was willing that he should marry Rymenhild. If one regards the story as being of the simple adventure type, Modi is entirely unsatisfactory as a character. But, taken as a symbol, his function is clear. He stands for the effect of Horn's readiness to fight. Platonic psychology is no doubt out of place here, but one might say that Modi is roughly equivalent to a consequence resulting from having lived the life of a member of the warrior class in the *Republic*; that Modi implies an over-developed 'spirited' part of the Platonic soul. It may be noted that in the same poem, when Fikenhild informs against Horn, Aylmar

... aȝen gan turne
Wel Modi & wel Murne. (C 703–704)

Aylmar is very angry and very troubled. 'Modi' here refers to anger rather than courage or spirit, but it could and often did signify the latter. The significant fact is that it is used as an adjective in a poem where it also appears as a proper name¹). Horn almost loses Rymenhild because of his following of the ideal I have loosely indicated as 'fighting'. The other attempt is made by Fikenhild who stands, we may say, for Horn's self deception.

An episode in the poem which presents difficulties if read as straightforward story is the sojourn in 'yrlonde' which follows on Horn's banishment from Westernesse. Why did he

¹) See below for another instance of the adjective, used at O 737 (L 716).

not take his companions with him? How did he know he would be away for seven years? Before going, he asks Apulf to look after Rymenhild:

He tok Apulf his fere
 Al abute þe swere,
 & sede, 'kniȝt so trewe,
 Kep wel mi luue newe.
 Ðu neure me ne forsoke;
 Rymenhild þu kep and loke'. (C 743-748)

But Apulf does not have the power to look after Rymenhild. The relative effectiveness for good or evil of Modi, Fikenhild and Apulf is a measure of Horn's inner state at this time. The most Apulf can do is to write the message which Rymenhild sends to Horn (C 931) and to keep watch for his arrival from the tower of Modi's castle (C 1091). He cannot baulk Modi. A significant fact concerning the episode is that Horn makes no resistance to Aylmar's act of banishment. As soon as the king decrees he prepares to leave (C 715-720), though he subsequently declares that he had been banished on false evidence (C 1267-1276), and at the end of the poem he has no difficulty in settling accounts with him (C 1493-1494). At O 737 (L 716) we are told that he is 'modi' on being banished, and in that state no man dare face him (O 742-743). Most of that part of Horn's stay in 'yrlonde' which we are told about is spent in fighting. He is such a warrior (C 898-900) that Purston, king of 'yrlonde', invites him to rule his kingdom and marry his daughter, when his sons Harild and Berild are killed in battle. The whole episode is a symbol of Horn's pursuit of the ideal of fighting, and the nature of the episode is emphasized by his change of name on arrival in 'yrlonde'. It is this pursuit which forcibly banishes him from Rymenhild. His companions remain behind because in a sense he never leaves her: the separation is as much of the mind as of the body. Why was he 'away' for seven years? It should be pointed out first that despite Deutschbein's statement ('Horn bleibt in Irland volle 7 Jahre, vgl. K. H. v. 918'¹) Horn was

¹) i.e., C 918. M. Deutschbein, *Studien zur Sagengeschichte Englands*, Cöthen, 1906, p. 41.

probably in 'yrlande' for only six years. It is true that he tells Rymenhild that he will be away fully seven years (C 731-732), but one MS subsequently states that he has been away for six years, and another splits the seven-year period somewhat ambiguously into six and one. According to L,

Godmod [i. e. Horn] wonede þere
fulle six yere
ant þe seuēþe ȝer bygon . . . (L 925-927)

According to O,

Horn child wonede þere
Fulle sixe yere
Þe seuēþe þat cam þe nexte
After þe sexte
To Reymyld he ne wende
Ne to hyre sende. (O 958-963)

To embark at this point on a discussion of the comparative reliability of the three texts would be out of place, even were there any prospect of an assured conclusion. But concerning this particular crux one might say that the writer would not diverge from the perfect number seven, a commonly accepted figure for the absences of lovers and the like, without good reason. Of the two MSS which mention six years, L offers the better version. O might quite possibly mean seven, by the addition of six and one, in which case presumably (if the MS is not corrupt) O 959-962 was a somewhat feeble way of emphasizing the passing of time. It is more likely to be an unintelligent copy of L, or of the poem on which L was based. If we take L as having the better text at this point, is there a good reason why the writer should have put six instead of seven? At the time of the first important events of the story Horn was fifteen years old, the age of a typical hero. This fact is mentioned in L and O (the same MSS which contain six), and Hall says of it that 'here the phrase is a mere tag inserted at random by a scribe to the detriment of the story'¹). I think Hall is wrong. Horn's sojourn in 'yrlande' represents the time taken to reach full age. When he leaves 'yrlande' he is twenty-

¹) *Op. cit.*, p. 93.

one, the age at which a medieval knight became in law a man¹). When he goes to Suddene almost immediately after his return from 'yrlande', at least one inhabitant refers to 'Horn þat is of age' (C 1324). The references throughout the poem to Horn's age and to the passing of time are there to reinforce the main theme, the development to maturity of the knight²): twenty-one signifies not that Horn has legally come of age but that he is approaching a resolution of the conflict which had been with him almost from the first. When he has resolved the conflict he has 'grown up'.

Whilst he is in 'yrlande' Purston offers him his daughter and kingdom, and this signifies that Horn is faced with the decision of whether he will dedicate himself wholly to the life which 'yrlande' symbolizes. He replies that the king's sorrow shall depart before seven years have passed: 'When I ask for your daughter you shall not deny her to me' (C 915-916). He cannot reject 'yrlande' outright and remain a knight. His outright acceptance of it would mean the loss of Rymenhild. His final answer, the marriage of Apulf to Reynild, is a compromise. Whilst he is fighting there, Modi attempts to take Rymenhild; Modi's attempt is a natural consequence of Horn's following of one ideal. Whilst he is in Suddene, after refusing a most suitable opportunity for marriage, Fikenhild becomes the danger. Fikenhild's name has the same status as Modi's. The L text uses once the form 'ffykeles' (L 1256). W. H. Schofield gives a probable derivation from O.E. *ficol*, which he glosses as 'false' and adds that it 'was probably fitted to the character in the first English version of the story by reason of his attributes'³). Toller (*Supplement*) gives as one meaning of *ficol*, 'deceitful'. An important statement concerning Fikenhild is that he 'was prut on herte' (C 1389). Fikenhild's pride is an aspect of Horn, and fits in with what we know of the hero.

¹) W. S. Holdsworth, *A History of English Law*, London, 1909, Vol. III, p. 396.

²) One early reference deliberately predicts the development when the 'sarazins' tell Horn that if they spare him

Ðu schalt waxe more

Bi fulle seue gere. (C 95-96)

³) The Story of Horn and Rimenhild, *PMLA*, Vol. XVIII, p. 33.

Pride is not infrequently a characteristic of fighters, and is a ready cause of self-deceit. Seen as straightforward story, the episode involving Fikenhild is as unsatisfactory as that involving Modi. We are told that Aylmar did not dare hinder him when he began to build his castle and to woo Rymenhild (C 1404), but we are not told why; and the same Aylmar could banish Horn. The episodes involving Modi and Fikenhild have much in common: in both cases an attempt on Rymenhild signifies a threat to love; in both cases much effort is involved in the rescue of Rymenhild (a journey to be made; a castle, difficult of access, must be entered) signifying Horn's mastery of himself in the process of resolving the conflict. Aylmar's action is not inappropriate in each case. His positive acceptance of Modi (C 925-926) is equivalent to his banishment of Horn. He could not oppose Fikenhild; he could accept or acquiesce: direct opposition could come only from Horn. Mention of Aylmar in both episodes is slight. His actions are not of great symbolic importance, but such as they are they fit in with the whole.

The conflict between the two ideals, as it exists in *King Horn*, needs qualifying somewhat. Bound up with the fighting is the theme of avengement. No doubt, as Creek points out, avengement used to be a much more powerful incitement to action:

The pious avengement of the death of a father or other relative, is one of the strongest family links in primitive Germanic society The imperativeness of this avengement it is difficult for the modern mind to realize . . .¹⁾

though I question the extent to which the phrase 'primitive Germanic society' is applicable to *King Horn*. Yet on examination the theme is not so important in the poem as one might have expected. One manifestation of it, indeed, seems out of place. Horn's recognition of mortal enemies in the middle of his duel in 'yrlande' may be a characteristic of romances²⁾ but the avengement which follows properly belongs to his later visit to Suddene, when it is part of his purpose in

¹⁾ *Op. cit.*, pp. 223-224.

²⁾ Hall, *op. cit.*, p. 146.

going. Even in Suddene it is not entirely satisfactory when considered as taking vengeance on account of his father, of his own exile, and of the spoliation of his country. The actual avengement occupies two lines in the C text, six in L and O. More emphasis is laid on the fact of his return (the joy of the people; the meeting (in L and O) with his mother; and so on); and as much on the work of restoration. One might reasonably say that in the poem in its present form, avengement plays a minor part. Its effect on the whole is to give a sense of purpose to Horn's fighting. It makes the conflict between the two ideals more serious and more effective: it does not satisfactorily exist as a theme in its own right.

The conflict is made more effective, also, by what the poet leaves out of his poem. All the reader's attention is directed to its inner significance. Ornate and lavish descriptions of clothes and feasts and the like, stock elements of many romances, are omitted. *King Horn* seems strangely out of place in much of D. Everett's good essay, *A Characterisation of the English Medieval Romances*¹). Descriptions of nature are lacking, unless one includes under this heading the two lines about the birds and the grass (C 129-130). No concessions, in fact, are made to an appetite for physical description anywhere, in the fighting, the persons, the journeys on land, or the sea voyages. Hardly had Horn embarked for Westernesse to fight Fikenhild, when

His schup stod vnder ture
At Rymenthilde bure. (C 1437-1438)

This world is bare of all but primary qualities. The emphasis is on the action and its significance.

Yet although the poem is devoid of popular romance and other descriptions, it is not the crude piece of work that some would have us believe it to be. Professor Kane points to one example of good writing, Horn's address to his boat, beginning

nou ship by þe flode
haue dayes gode . . . (L 143ff.)

¹) In: *Essays and Studies*, Vol. XV, 1929.

Another describes particularly well Rymenhild's feeling of frustration when she found no opportunity to speak to Horn, early in the poem, to declare her love:

Heo louede so horn child
 Ðat neȝ heo gan wexe wild:
 For heo ne miȝte at borde
 Wiþ him speke no worde,
 Ne noȝt in þe halle
 Among þe kniȝtes alle,
 Ne nowhar in non oþere stede:
 Of folk heo hadde drede:
 Bi daie ne bi niȝte
 Wiþ him speke ne miȝte . . . (C 251-260)

Another is one among many touches to shew the depth of Horn's love for Rymenhild. When he returns from 'yrlonde' and sees Rymenhild in the castle, he is overcome by his feelings:

Him þuȝte he was ibunde. (C 1116)

When he finally decides what he should do about 'yrlonde', his decision is beautifully pointed by Purston:

Ðe king sede so stille:
 'Horn, haue nu þi wille.' (C 999-1000)

At the end of the poem the final resolution comes with the setting up of the kingdoms. Arnoldin (a companion, very briefly mentioned) becomes king of Westernesse in place of Aylmar, on account of his 'meoknesse' (C 1496). Apelbrus the steward, who played an important part in Horn's development and who stands for something like prudence, becomes king of Reynes in place of Modi. Apulf is married to Reynild in 'yrlonde'. Horn goes finally to Suddene, and there 'Rymenhild he makede his quene'. In this way ends a remarkable poem. I do not pretend to have satisfactorily accounted for all the puzzles in it, though I maintain that, interpreted in the manner I have tried to elaborate, there are far fewer perplexities than when it is regarded as straightforward narrative. Some puzzles seem to have been made by critics themselves. For example, Deutschbein is not alone when he finds it diffi-

cult to believe in a Horn who did not dispense summary justice to Fikenhild when he returned from 'yrllonde' to deal with Modi¹). But the simple answer is that Horn was not aware of Fikenhild's deceit. L 1255ff. and O 1286ff. make it clear that all his companions swore that they had not betrayed him: Horn only knew that he had been betrayed; he did not know by whom. Fikenhild goes undiscovered until he makes his attempt on Rymenhild while Horn is in Suddene. Fikenhild actually marries Rymenhild, thus signifying both that love had been harmed and that, relative to Modi, self-deceit is a far more dangerous enemy. In the elaboration of the two episodes concerning Fikenhild and Modi, the poet effectively shews that just as (by the gift of the gold ring) love actively assists the fighter, so in the battles with the two enemies the very qualities necessary for a good fighter can be of assistance in the fight to master the self. From mastery of the self comes true love. Thus the conflict in ideals is made to appear almost like the play of Aristotelian opposites. The two ideals exist in a peculiar relation to one another, and an acute awareness of that relation proclaims the true man.

LONDON

D. M. HILL

¹) *Op. cit.*, p. 40.

ON THE EVIL TIMES OF EDWARD II. A NEW VERSION FROM MS BODLEY 48

The long stanzaic Middle English poem to which has been given the title *On the Evil Times of Edward II*¹⁾ has never appeared in a full-scale scholarly edition, even though it has been described as “of very great importance, because of its presentation of the conditions of the first quarter of the fourteenth century; because of its reflection of the attitude of many persons of the time toward these conditions; and because of its anticipation, by perhaps fifty years, of much of the motive and spirit that animated Langland. It is a powerful invective by an ardent, patriotic, devout nature indignant at the disgrace of the Church, the higher classes, and his fellow men²⁾.” Thomas Wright, who printed one version of the poem, observed almost a century ago that it “marks a period in our social history, and led the way to that larger work of the same character, which came about thirty years later, the well-known *Vision of Piers Ploughman*³⁾.”

Perhaps the fact that a new version of the poem has been discovered will eventually lead to the publication of a parallel-text edition of the poem. Until that time, the existing editions, which contain many misreadings (perpetuated and even multiplied in subsequent anthologies of Middle English readings), can be supplemented by the version from MS Bodley 48 which is printed below⁴⁾.

¹⁾ J. E. Wells, *A Manual of the Writings in Middle English: 1040–1400* (New Haven, 1916), p. 231. Elsewhere it is called ‘*On the Times of Edward II*’ and ‘*Symonie and Couetise*’.

²⁾ *Ibid.*, p. 232.

³⁾ Wright, *History of Caricature* (London, 1865), p. 187; quoted in G. R. Owst, *Literature and Pulpit in Medieval England* (Cambridge, 1933), pp. 227–228.

⁴⁾ Heretofore, the poem was thought to exist in only two MSS, National Library of Scotland MS 19. 2. 1 (Auchinleck MS) and Peterhouse,

It is difficult to date the poem with any amount of precision. Wells dates the Auchinleck MS 1330-1340 and ascribes the Peterhouse MS to Radulphus Acton who flourished about 1320. Gross thought that the poem itself was written about 1320⁵). Internal evidence, which will be discussed in some detail in the footnotes, would indicate that the poem describes events and conditions during the middle or last years of the reign of Edward II. Charges against the Knights Templar⁶), complaints against high prices, pious fear that the unusual cold and dearth were sent as manifestations of God's wrath: all these and many more details have their counterpart during the reign of the unfortunate Edward. There are no specific allusions to the tragic affair of Gaveston or to that of the

Cambridge, MS 104. The former was printed by Wright in his *Political Songs*, Camden Society, VI (London, 1839), the latter by the Rev. C. Hardwick in Percy Society, Vol. XVIII (London, 1849). In the hundred years since the appearance of these editions, little scholarly work and no re-editing have been done. Indeed, it would appear that a complete bibliography can still be found in Wells, op. cit., p. 799. These two versions have appeared in various chrestomathies, e. g. Brandl and Zippel, *Mittelenglische Sprach- und Literaturproben* (Berlin, 1917), which seem to have the unhappy habit of increasing the number of errors to be found in the earlier transcriptions. Carleton Brown and R. H. Robbins, *The Index of Middle English Verse* (New York, 1943), list these versions as No. 4165. The Bodleian text is listed under No. 1992 and is of course not recognized as the same poem, since it has a different incipit. MS Bodley 48 has been given Summary Catalogue No. 1885; it is described in *A Summary Catalogue of Western Manuscripts in the Bodleian Library at Oxford* (Oxford, 1922), vol. II, Part 1, pp. 97-98, which notes that it was presented in 1606 by Sir George More.

⁵) Charles Gross, *The Sources and Literature of English History: from the Earliest Times to About 1485*, 2nd ed. (New York, 1951), p. 600. The Middle English Dictionary dates "On the Evil Times" and other texts from the Auchinleck MS ca. 1330; see *Plan and Bibliography*, ed. Hans Kurath, et al. (Ann Arbor, 1954), pp. 11, 104, where it is entered under its incipit "Why werre." The MED also designates the dialect as East Midland.

⁶) There is a direct allusion to the suppression of the Templars (1312) in the poem, but it occurs only in the P Version: "An-ȝer religion þer is; of þe Hospital / Þey ben lordis and sires in contrey overal. / Þer is non of hem all þat ne awt to ben a-drad / Whan þey beþenkeþ how þe Templers have i-sped / For pride." This might suggest that these lines were added to the poem after 1312, but it is just as likely that they were omitted from the other versions for other reasons.

Despensers, but a close mouth in regard to these matters is understandable. Contemporary chroniclers mention them only timorously. It remained for historians writing after the death of the King to record a more nearly complete story of these unhappy events.

Until a full-scale new edition of the poem can be undertaken, it must suffice here to discuss only the general nature of *The Evil Times*. It is probably best classified as a poem of complaint, since "satire" hardly describes its bitter iteration of the abuses which the poet finds in his contemporary society. It is misleading, too, to call it a political poem; there is no systematic portrayal of the organized social institutions which such a designation suggests. Instead, the writer turns, without much logical sequence, from class to class: from the papal court, the cardinals, and petty Church officials, to physicians, lawyers, the knighthood, and officials of the courts. As he concludes, he directs his attention to more general matters: high prices, plague, and the absence of piety in Englishmen⁷).

The bulk of MS Bodley 48 is dated ca. 1425 by the editors of the *Middle English Dictionary*. It contains, in addition to *The Evil Times* four Latin treatises ascribed to Rolle and three short poems ascribed to Lydgate. These latter have been dated ca. 1450 by the *Middle English Dictionary*. The late date 1425 of course describes the approximate year when the material in the MS was actually set down and does not refer to the date when the poem was composed. A comparison of the linguistic features of the three versions does not reveal differences which suggest that the Bodleian text is of later composition. If the poem was composed early in the fourteenth century and if the date ascribed to MS Bodley 48 is correct, these facts show that the passage of a century had not diminished the poem's popularity, at least as far as the Bodleian scribe was concerned.

The dialect of the Bodleian text would appear to be East

⁷) The version in MS Bodley 48 is incomplete, as will be demonstrated later. Although it contains some material not found in the other two MSS, it omits the specific attacks on bishops, archbishops, archdeacons, priests, clerks, abbots, priors, friars, Hospitallers, and Templars.

Midland⁸), though there is perhaps some evidence that the writer's dialect could be localized somewhat farther west⁹).

The MS has lost some folios between lines 36 and 37 of the present edited version of the poem, as a comparison with the other MSS shows. The Bodleian scribe's habit was to write thirty-six lines on each page, or seventy-two per folio. Since the other versions of the poem include about two hundred lines not found in the Bodleian MS, one may assume that three folios have been removed. This would appear to be a major defect in this hitherto unpublished text, but when it is observed that the Bodleian MS includes 114 lines not found in either of the other versions; that it is 414 lines in length, compared with 476 lines in the Auchinleck MS and 468 in the Peterhouse MS; and that both of these latter are defective in other ways (as will be shown in detail in the footnotes), the "inferior" quality of the present version is minimized, and one sees it as an indispensable addition to our knowledge of the poem.

The present edition of *The Evil Times* has been emended and arranged after a close comparison with microfilms of the Auchinleck and Peterhouse MSS. The Bodleian text has

⁸) Although it is impossible to offer a detailed analysis here, it might be suggested that the dialects of the versions in the other two MSS would appear to be as follows: A: also East Midland; P: possibly Kentish. These analyses are based on the criteria set up in Samuel Moore, S. B. Meech, and Harold Whitehall, "Middle English Dialect Characteristics and Dialect Boundaries," *Essays and Studies in English and Comparative Literature*, XII (Ann Arbor, 1935), pp. 1-60, though such analyses must necessarily be incomplete. Detailed descriptions of the Auchinleck MS and its contents have been made by A. J. Bliss, "Notes on the Auchinleck MS," *Speculum*, XXVI (1951), 652-657, and by L. H. Loomis and E. Kölbing, whose studies are listed by Bliss on p. 658.

⁹) For evidence of East Midland, note that OE *ā* is uniformly rounded; *s[c]hal* and *s[c]holde* regularly appear instead of *sal* and *solde*; the personal pronoun assumes the forms *hem*, *her[e]*, *hem-self*, *hem-selve* instead of *them* forms; pres. indic. 3rd sing. verbs normally end in *-th* (but cf. *fondist*, line 145; *lastez*, line 186); present participle ends in *-eng*, *-ing*, *-yng*. The pres. indic. pl. reveals that *-th* occurs 34 times, *-en* 7 times, no inflection 20 times. This suggests a possible West Midland influence; see Samuel Moore, *Historical Outlines of English Sounds and Inflections*, rev. by A. H. Marckwardt (Ann Arbor, 1951), p. 117.

also been read from microfilm¹⁰). Stanzaic divisions are indicated here by a space; emendations are enclosed in brackets; abbreviations are expanded without comment, unless alternate or uncertain readings are involved. Capitalization and punctuation have been modernized. The letters *i* and *u* as consonants have regularly been transcribed as *j* and *v*; *j* and *v* as vowels have similarly been transcribed as *i* and *u*. The personal pronoun is transcribed as *I*, not *y*, and all &'s are expanded to *and*. In the footnotes, the Auchinleck and Peterhouse MSS are referred to as A and P respectively. In order to gloss only a minimum number of words and phrases, it was assumed that the reader was familiar with the vocabularies of Langland and Chaucer.

[On the Evil Times of Edward II]

MS Bodley 48

Lordyngis leve and dere, listneþ to me a stounde [fol. 325^v]

Of a new þefte þat nwlich was yfounde:

How þe worle with falsnesse is torneþ up-so down

Wit symonye and covetise, maysteris of gret renoun,

With wro[ng]¹¹).

- 6 Jhesu, gif hit were þy wille, here mastere left to long.

Þe grace of suete Jhesu Crist þat don was on þe tre

And his moþer Marie to-day among us be,

And graunte us myȝt and grace such weies forto wende

Þat we inow have þe joie þat lasteþ withoute ende,

To wo[ne]

- 12 With hym þat is in heven y-clepeþ faþer and sone.

Listneþ, lordyngs, and listeneþ! Þe day is som-del long

And ȝe schal here of merthe and mournyng is among¹²).

Ferst ȝe schul here of plente and of myrthe,

And after ȝe schul here of hongre and of derthe

So sterne.

- 18 ȝe þat wile ȝour-self knowe, listneþ and ȝe mow lerne¹³).

¹⁰) I am grateful to Mr R. W. Hunt, Keeper of Western Manuscripts, Bodleian Library, for permission to edit and publish the poem.

¹¹) Here and elsewhere in the MS, letters are smudged or cut off the margin of the MS and must be conjectured. The short fifth line is often written in the extreme margin.

¹²) The reading should perhaps be *mournyngis*.

¹³) These first eighteen lines do not occur in the other two MSS. They are of inferior quality, embodying an abnormal amount of repetition, rhyme-tags, and empty formulas.

How¹⁴) werre and wrake in lond and manslagter¹⁵) is come,
 How derpe and hunger in erde þe fole haþ unþernome,
 How bests beþ y-storve and corn haþ be so dere,
 zif 3e wol a-bide, listneþ and 3e mow here
 Þe skile.

- 24 I nel lye for noman, herkneþ ho-so wile¹⁶).

God greteþ wel al þe peple and doþ hem vnþerstonde¹⁷)
 Þat her is but falsnesse and trechery in londe,
 For ate Court of Rome þer trowþe scholde begynne,
 Hym is fore-bede þe paleys; dere he nozt com þer-ine
 For do[ute]¹⁸).

- 30 And þow þe Pope calle hym in, zit schal he stonde þeroute.

Alle þe Popis clerks han take hem to rede
 zif trewþe come among hem, þat he schal be deþe¹⁹),
 Þat þar he nozt schewe hym last he sculd be slayn.
 Among no cardinal der he nozt be sayn²⁰)
 For fe[rd]²¹).

- 36 zif symony myzte mete hym with, he wold schak hym be þe berd²²).

And as I seide ferst, hit is a gret myschaunce²³) [fol. 326^r]
 Þat þat synne reygnet so þorow þat synfol soffraunce.
 Þe bischop feyneþ on his side and takeþ a priue mede,
 And sely denys and officialis dore nozt seie fore drede
 To swiche.

- 42 Þus is Englund schent fore synne, sykerliche.

A-noper craft I se also þat towcheþ þe clergie:
 Þat be þis fals ficianses þat helpeþ men to die.
 Þey wil wagge þe uryne and urnal²⁴) of glas
 And suere þat he is sikerer²⁵) þan ever he was,

¹⁴) A, P: whii, why (here and at the beginnings of lines 19 and 20).

¹⁵) A: manslauht.

¹⁶) P: Certes without lesyng, herken hit ho-so wyl.

¹⁷) Before this line, P has an extra stanza which promises God's blessing for those who listen.

¹⁸) A, P: doute, dowte.

¹⁹) A, P: ded.

²⁰) P: With-yn þe Popes paleys zif he myzt be sayn.

²¹) A, P: feerd, fêrde.

²²) P: he wil smyte of his hede.

²³) This stanza, which is unique to the Bodleian MS, apparently follows the missing three folios. The attack on officials and deans occurs in A and P in one of the stanzas missing from the present text.

²⁴) A, P: vessel.

²⁵) A: sekere; P: by Seynt Jon þat he is seker.

And sayn,

- 48 "Dame, fore defaute of help þyn hosbonde²⁶) is ney slayn."

Þus he wile a frayne ferst al þat beþ²⁷) þerinne
And make many a lesyng þe silver forto wynne,
Bote sone after stondeþ he to comfort þe wif.
He seiþ, "Dame, fore of dyne²⁸) I wil holde his lif."

And doþ lie.

- 54 He wot nomore þan a goos fore²⁹) he schal lyve or dye.

But also blyve fondeþ³⁰) he to blere þe wifes ye.
He wil aske hal³¹) a pound alto³²) spicerie.
Ðe viii schillingis schul go op to wyn and to ale,
And brynge rotes and ryndes, bretfol a male
Of nozt.

- 60 Hit schal be to dere a lek whanne hit is al y-wrozt.

He wil praise hit faste and suere as he were wop³³)
Ðat fore þe kyng of lond þe drynke is fair and gop.
He 3yvet³⁴) þe gudman to drynke a gret quantite
And maket³⁵) hym wers þan he was — evel mot hym³⁶) þe!

Ðat clerke

- 66 Ðat so geteþ mannes gop³⁷) and doþ nozt riht his werke.

He maket þe wif to seþe a capoun and a pese of bef:
Ne tit þe gop-man per-of, were hym never so lef³⁸).
Ðe beste he pikeþ op hym-self and maket his mawe tozt,
And 3efep þe gopman to sowpe þe lene broþ þat is nozt
For seke.

- 72 Ðo þat so serveþ³⁹) eny man, Godes curs on his cheke!

He maket hym merie þe ferst, as mery as he can⁴⁰), [fol. 326v]
And loke þat he fare wel his hors and his man.

²⁶) P: god man.

²⁷) A: þer is; P: ben.

²⁸) A: for of þin; P: Dame, ley cost.

²⁹) A, P: wheþer.

³⁰) A: anon he wole beginne; P: Furst he wol begynne.

³¹) A, P: half.

³²) A: to bien; P: to bygge with.

³³) A, P: wod (rhyming with *god* in line 62).

³⁴) A, P: 3eue, 3if.

³⁵) A, P: make.

³⁶) A, P: he.

³⁷) A: geteþ þe silver; P: beryþ a-wey þat selver.

³⁸) P: shal have never a mossel.

³⁹) P: Ðat so bygileth þe godeman.

⁴⁰) P: He maketh hym al nyzt at ese, as wel as he can. This entire stanza is omitted from A.

A-morwe he taket þe uryne and schaket azen þe sonne.
 "Dame," he seis, "drede þe nozt. Þe maister is wonne,"
 And li[ket]⁴¹⁾.

- 78 But þus he bereþ a-wey þe silver and þe wif be skikket⁴²⁾.

But þus, me þynket, semet hit as al þe worle were be-schr[ewep],
 So moche fareþ with falsnesse boþe lereþ and leweþ.
 But of þe lewþe mannes wrong most pleyneþ þe Po[pe],
 And hoso can loken aboute hym, he may unþer grope.

- []
 84 []⁴³⁾

God pleyneþ hym on al men; forzete he nozt on
 Ðat falsliche han slawe treweþ, and skile have þei [non].
 Wel-away, what hap he do? Ne may he no-where [telle].
 Noman loveþ his compagne þat schal by or selle.
 []

- 90 Fore while he myzt in londe lyve afrensom⁴⁴⁾.

Treweþ was somtyme redy fore pouer men to speke,
 And now þe pouer gown aldoun, God almyzti hem wreke!
 For pride and covetise zyvet overal jugement
 And torneþe þe lawe op-so doun, so þe pouer is schent
 [Al clene]⁴⁵⁾.

- 96 Noman tellet be treweþ more þan of a bene.

For þo þat han al þe wel in frigt and in [feld]⁴⁶⁾,
 Boþe erl and baroun and a knyzt of o cheld,
 Al þey bep swore Holy Chirche holde to rizt⁴⁷⁾.

⁴¹⁾ P: lyketh.

⁴²⁾ P: biswyketh ("deceives"). The Bodleian reading is perhaps an error, though *skikket* (ppl.) makes sense as "plundered."

⁴³⁾ The last two lines of the stanza are illegible. P retains little but the rhymes: Certes, and by my sowle, þis world is al beshrewed. / Muche þei fare with falsenes, boþe lered and lewed. / Of þe lowed men, now spekeþ þe Pope. / Wheþer I lye or I segge soth, now zhe it schul grope, / Ðat soþe. / Falsenes cometh to eche feir and piccheth first his boþe.

⁴⁴⁾ Stanza omitted from A. P differs too much to permit conjecture: Þe Pope gret wel al lewed men, William, Richard and Jon, / And doþ hem to under-stonde þat treweþ is þer non, / And seyþ þat he wer worpi to be hanged and drawe / Ðat haþe dryve trewþ out of lond with-out process of lawe. / Alas! / Certes, whil trewþ was in londe, a gode frend he was. The meaning of MS *afrensom* is uncertain; cf. *Middle English Dictionary*, Part F. 4 (Ann Arbor, 1955), s. v. *fren[d]som* ("kind, benign") and *fren[d]somnes[se]* ("kindness"), where the earliest citation is ante 1400.

⁴⁵⁾ P: al clene. Stanza omitted from A.

⁴⁶⁾ MS: fidel; A: firþ and in feld; P: town and in feld.

⁴⁷⁾ P: meynnten Holy Chirch ryzt.

- Perfore was ordre of knyht map for Holychirche to figte,
 s[ans faille]⁴⁸),
- 102 And now þey beþ þe ferste men þat wil hit asaile.
- Þey make strout and strountnesse⁴⁹) þat scholde be pes.
 Þey scholde go to þe Holy lond and mak þer here res⁵⁰),
 And figte for þe Holy Cros and schew ordre of knyht⁵¹),
 And wreke Jhesu Crist with suerd and launce to figt⁵²)
 And scheld.
- 108 Ac now þey [be]⁵³) leouns in halle and haris in þe feld.
- Knyhtes azte forto were wedes in here manere⁵⁴), [fol. 327^r]
 After þat here ordre wolde, as wel as a frere.
 Now þey beþ disgiseþ and grislich⁵⁵) y-digt,
 And uneþe schal me knowe now a gleman⁵⁶) fro a knyht,
 Wel nye.
- 114 So his dever⁵⁷) dryve a-doun, and pride risiþ an hye.
- Þus is þe ordre of knyhtes y-torneþ op-so doun.
 Also wel can a knyht chide as a scolde in a toun.
 Þey scholde be as hende as lady of londe.
 To speke al maner of rybawdrie⁵⁸) now wil y no knyht wonde⁵⁹)
 Fore schame,
- 120 And þus is knyhtschip a-cloyd and almost fot-lame.
- Knyhtschip is a-cloip now and al mys-a-digt⁶⁰),
 Fore cunne a boy breke a spere, he schal be map a knyht⁶¹),

⁴⁸) A, P: Sanz faille, Sanz fayl.

⁴⁹) Strout: "contention"; strountnesse: perhaps an error for *stountise*, "foolishness." A: brewen strut and stuntise; P: makeþ werre and wrake (cf. line 19). See OED, s. v. *stuntise*, which cites A and conjectures an etymology from OF *estoutise*.

⁵⁰) Res: "race."

⁵¹) P: preve þere here myht.

⁵²) A: launce and spere to fihte; P: þan were he a knyht.

⁵³) MS omits *be* or perhaps *beþ*.

⁵⁴) P: clopes i-schape in dewe manere.

⁵⁵) A, P: diverseliche, diverselych.

⁵⁶) P: mynstrel.

⁵⁷) Dever: "duty"; A, P: mieknesse, mekenes.

⁵⁸) A: vilainie; P: fylth.

⁵⁹) Wonde: "cease"; A: nel nu no kniht wonde; P: ny nyl ne knyht fonde. MS would appear to be confused, since it includes an apparently meaningless *y*.

⁶⁰) A: Knihtshipe is acloied and deolfulliche idiht; P: Chyvalrye no[w] is a-cloyd and wyckedlych i-digt.

⁶¹) As early as 1306, Edward, then Prince of Wales, was involved in the evil of creating an excess of knights; cf. the *Annales londonienses* in: *Chro-*

And þus beþ gaþereþ knyghtes fole of unkende blod,
 And envenemp þe ordre þat scholþe be so gop
 And hende,

- 126 Fore a schrewe in a court many men may schende⁶²).

And now is no sqwier y-told word⁶³) in þis myddel-erde⁶⁴)
 But zif he bere a knyf a-strowt and have a dokket berd⁶⁵)
 And alday suere Godis soule a[nd]⁶⁶) vow to God and hote⁶⁷),
 But he [scholde] fore ech a vow lese kyrtel or cote.

I-leve,

- 132 He scholde⁶⁸) stonde stert naked twyys a day or [e]ve⁶⁹).

Now Goddis soule is alday suere. Þe knyf schal stonde a-strout,
 And þow his botes be to-tore, zit he wil make [it]⁷⁰) stout.
 Þe lokkis schul hang a-doun of boþe⁷¹), half þe hoþ⁷²).
 At ylk-a word can he nogt suere but Godis soule and blod,
 For pride.

- 138 But I rede hem be-leve þe woue⁷³) þat walkt now so wide⁷⁴).

nicles of the Reigns of Edward I and Edward II (London, 1882–1883), I, 146:
 Eodem die facti fuerunt ccc. milites, exceptis tribus, et in eadem ebdomada
 facti fuerunt sex milites. Numerus militum in universo tunc temporis civitate
 Londoniarum, secundum æstimationem heraldorum, mille.

⁶²) Perhaps a reference to Gaveston or the Despensers.

⁶³) Word: "worthy."

⁶⁴) P precedes these lines with a stanza on oaths.

⁶⁵) A: But if þat he bere a babel and a long berd; P: Bot he bere a long
 babel a-bowt and a longe berd. The length of beard might be evidence of later
 date for the MS, but histories which treat this fashion seem to be too in-
 conclusive to prove it.

⁶⁶) MS: a; A, P: and.

⁶⁷) Hote: "promise"; P: often vowe to God.

⁶⁸) A: sholde (as metre demands); P: I by-shrew hym for þay, pardon
 boþe hosod and shod.

⁶⁹) MS: ave; A: eve; P: For such opes God is wroþ wiþ lewed men and
 clerkis.

⁷⁰) MS: maket; A, P: maken hit, make it.

⁷¹) Boþe: "both sides of the head (?)" or perhaps, without the comma,
 "both halves of the hood."

⁷²) Hoþ: "hood."

⁷³) Woue: "evil."

⁷⁴) Variants are so diverse in this stanza that I quote the last four
 lines in full. A: Þe hod hangeþ on his brest as he wolde spewe þer-inne, /
 Ac shortliche al þis contirfaiture is colour of sinne / And bost. / To wrappe
 God and paien þe fend hit serveþ aller most. P: His hod shal hang on his
 brest, riȝt as a dravel[ed] lowt. / Alas, þe sowle worþe forlore, for þe body
 þat is so prowd, / In felle. / Forsope he is deseyved: he wenyth he doþe ful
 well.

A newe taile of squierie is now in ilke-a toun:
 Þe ray⁷⁵⁾ stondeþ owerwert þat scholde stonde adoun⁷⁶⁾.
 Þey beþ disgiseþ as turmentouris þat comet fro clerks pley;
 Þey beþ bilaft⁷⁷⁾ with pride and cast nortur a-wey
 In dich.

144 Gentil-men þat scholþe be, and beþ þey nobyng lich. [fol. 327^v]

Sily man to conterfeyte, fondist in his wise⁷⁸⁾,
 But litel fondyng is maket toward Godis servise,
 Where half þe bisnesse do to God þat is do to þe [fend].
 To goderele⁷⁹⁾ al þe worle but Crist⁸⁰⁾, my lef frend
 [And kynde].

150 Þe most deel of þe worle is blent, fore overal hit is [blynde].

And gif we speke forþ more of men of more myzt⁸¹⁾,
 Of justices, scherefes, stywardes þat schold mayntene [ryzt],
 gif 3e loke þer after trewþe, he nys bote litel founde,

⁷⁵⁾ Ray: "banner."

⁷⁶⁾ P: up and down.

⁷⁷⁾ Bilaft: "left"; A, P: ilaft, be-leved.

⁷⁸⁾ This stanza is unique to MS and unfortunately involves several cruxes. Following it, the arrangement of stanzas in MS differs from that in A and P. Here the order of the lines has been made to correspond with that in the other two versions. Hence folio designations in this edition may appear to be out of order.

⁷⁹⁾ To goderele: i. e., to goderheal, "with good fortune, fortunately, profitably."

⁸⁰⁾ MS: Crits; but an expansion of an abbreviation is involved and the emendation may not be correct.

⁸¹⁾ Variants are so diverse in this stanza that the complete stanzas are transcribed. A: And justises, shirreves, meires, baillifs, if I shal rede ariht, / Hii kunnen of þe faire day make þe derke niht. / Hii gon out of þe heie-wey, ne leven hii for no sklaundre, / And maken þe mot-halle at hom in here chaumbre, / Wid wouh, / For be þe hond iwhited, it shal go god inouh. P: Mynystres under þe kyng þat shuld meynten ryzt, / Of þe faire, clere day þey maken derke nyzt. / Þey gob out of þe hy-way; þey letten for no sclandre; / Þey makeþ þe motehall at home in here chaumbre, / With wronge. / Pat shal pore men a-bygge ever-more amonge. The annals of Edward's reign are filled with complaints against the King's officers. For example, in 1309 the Statute of Stamford stated that the King and "ces ministres de sa meignee, auxi bien les aliens come les denzeynes" take the people's goods, "des clers et des lays, saunz rien paier, ou bien meyns qe la value" (*Annales londonienses*, in Stubbs, op. cit., p. 159). In 1321, a charge was leveled against Hugh Despenser the Younger, who put his own officers into the King's household, where he was chamberlain (*Annales paulini*, in Stubbs, op. cit., pp. 292-297). This might be the basis for the reference in A and P to the moot-hall in the chamber.

- Fore covetise is mayster þere, and riȝt goþ alto grounde,
 [I trowe],
- 156 Fore, be þe hond, wel hy witeþ, hit schal wel ynow. [fol. 328^r]
- zif þe kyng in his werre send after myȝty men
 To save hym in his nede of some toun ix or ten⁸²),
 Þe strengest schul leve at home fore x schillinges or fore tuelf,
 And send ford a wretche þat may noȝt help hym-self
 [At nede]⁸³).
- 162 Þus is þe kyng be-trayd⁸⁴) and pouer men schent fore mede.
- And zif þe kyng in his lond make a tax[ac]tion⁸⁵),
 And every man schal be set to his porcoun⁸⁶),
 Hit schalbe so pyncheþ, fore-told, and fore-twigt⁸⁷),
 Þat his goþ more þan halfendel in þe fendis fligt
 Of helle.
- 168 Þer beþ so many gapereris⁸⁸) þat may no tong telle.
- A man of xl poundes⁸⁹) word of lond is set to xij penys round,
 And also is a-noper man þat poferte haþ broȝt to ground,
 And haþ an heþ of children⁹⁰) sittynȝ aboute þe flet⁹¹) –
 Moche mawgre⁹²) mote þey have! But hit be wel set
 And suere⁹³),
- 174 And so þey pele⁹⁴) þe pouere and þe riche fore-bere⁹⁵).
- zif þe kyng hit wiste, I trowe he wolde be wrop:
 How þe pouer beþ y-pledeþ⁹⁶) and how þe silver goþ,
 Fore hit so to-schaterþ⁹⁷) boþe hiþer and deþer
 Þat hit is halfendel y-stole or hit come to-giþer

⁸²) P: fourteen or ten.

⁸³) A, P: At nede.

⁸⁴) A, P: deceyved.

⁸⁵) A, P: taxacioun.

⁸⁶) A: raunȝoun.

⁸⁷) Fore-told and fore-twigt: "dragged and twitched to pieces"; A: forpinched, to-toilled, an[d] to -twiht; P: to-tolled, totwyȝt.

⁸⁸) A, P: parteners.

⁸⁹) P: hundred pound.

⁹⁰) A: heþ of girles; P: housful of chyldre.

⁹¹) Flet: "floor."

⁹²) Mawgre: "ill will"; A: Godes curs; P: Cristis cors.

⁹³) A, P: sworn.

⁹⁴) Pele: "robbed"; A: ipiled; P: i-pylt.

⁹⁵) A, P: forborn.

⁹⁶) A: ipiled; P: i-pyled.

⁹⁷) A: so deskatered; P: so to-tolled.

A-countip⁹⁸),

- 180 And gif a pouer man speke a word, he schal be foul afrontip.

But þus we se how þey serve⁹⁹) and do þe kyngis heste¹⁰⁰),
Whanne ech man hap his part, þe kyng schal have þe leste.
[Þer]fore everiman is a-boute to fille his owen purs,
And þe kyng hap þe leste part and he hap al þe curs,
With wrong.

- 186 God sende treweþe in Englonð, fore trechery lastez long!

What mow þey seyn of þe baylifis unþer þe sche[reve]¹⁰¹),
But everich fondet how he may þe pouer men greve.
Þey beþ y-somneþ and y-drive to hundres and to assise¹⁰²),
And þe riche duelle at hom, fore þer wil silver rise
To [schoun]¹⁰³).

- 192 Godis grame¹⁰⁴) on here berd, but hit be wel doun!

And þese acountours ate bench þat stondeþ at barre:
Þey wil be-gile þe in þyn hond, but gif þou beþe w[arre]¹⁰⁵),
On while¹⁰⁶) aske xl d.¹⁰⁷) to do onys of¹⁰⁸) his hoop,
And speke fore þe a word or two – schal do þe litel goþ,
I tro[we],

- 198 And have torneþ ones þe bac, he maket on þe a mowe.

And þes atornes in contre, þey gete silver fore noȝt.
Þey make men be-gynne ple þat never had hit þoȝt,
But whanne þey come to þe ryng, hoppe gif þey conne.
Al þat ever þey mow gete, þey þenke hem y-wonne
[with skyle]¹⁰⁹).

⁹⁸) A, P: And accounted, And a-conted.

⁹⁹) A: shrewedeliche for-soþe; P: sotelych f[or]soþe.

¹⁰⁰) MS omits a stanza just before these lines; it deals with officers who buy land with their ill-gotten gains.

¹⁰¹) A, P: shirreve, shireves. In P, this stanza is preceded by lines repeating the attack on corrupt officials.

¹⁰²) Charges against the courts are naturally widespread during Edward's reign. For example, in the *Annales paulini* it is noted that in 1326 there was: magna dissensio apud Westmonasterum inter apprenticios de Banco domini regis, videlicet inter Norenses et Suthrenses; many were killed in the ensuing fight (Stubbs, op. cit., p. 313).

¹⁰³) A: To shon; P: A-non.

¹⁰⁴) A, P: curs, cor[s].

¹⁰⁵) A, P: warre, ware.

¹⁰⁶) A, P: He wole, He wol.

¹⁰⁷) A: xl pans; P: half a mark.

¹⁰⁸) Do onys of: "once doff."

¹⁰⁹) A: Wid skile; P: Ful wei.

- 204 Ne trust noman to men; þey beþ fals in gyle¹¹⁰).
 Fore som-time were chepmen þat trewly boȝt and solde¹¹¹).
 Now is þe sise¹¹²) broke and was noȝt ȝore yholde.
 Cheffare was woneþ to be y-maynteneþ al̄ with trewthe,
 And now is al torneþ to trecherie and þat is moche rewþe:
 To wite,
- 210 Þat al maner ȝopnesse y[s]¹¹³) a-doun y-smyte.
 So unneþe is enyman þat can eny craft
 Þat he is more þan halfendel los in þe haft.
 Falsnesse is so ferford¹¹⁴) in þe worle y-spronge,
 So wel-ney is no trewþe in hond ne in tonge
 Ne in herte.
- 216 Þerfore is no wonþer þow al þe worle smerte¹¹⁵).
 Þer was a game in Englonð þat dureþ a ȝer and oþer:
 Erliche on þe Monday, ilke man schrewþe oþer.
 So long þe game [lasted]¹¹⁶) among lereþ and leweþ
 Þat þey coude never stynte til al þe worle were be-schrewþe,
 I-wis,
- 222 And þerfore al þat helpe scholde, farit þe more amys.
 So þat fore þe schrewþe-dom¹¹⁷) þat reygneth in þis londe,
 I am a-dred þat God [us]¹¹⁸) haþ left out of his honde,
 Þorow weþeris þat he haþ sent, so cold and unkynde¹¹⁹),

¹¹⁰) A: so false þeiþ beþ in þe bile; P: þey beþ fals by skyl.

¹¹¹) There are numerous contemporary complaints against tradesmen's offences; for example, see the *Annales paulini* for 1324 in Stubbs, op. cit., p. 307: Magna dissensio orta est subito Londoniis inter aurifabros et telarios, ita quod frequenter ad invicem dimicantes occisi sunt ex utroque ministerio, et quandoque talem insultum fecerunt in foro ad invicem cum sagittis et balistis, sagittando et lapidis jaciendo, quod tota civitas inde commota est. The *Annales londonienses* for 1317 in Stubbs, op. cit., p. 420, describes the King's ordinances which were directed against certain tradesmen, notably the brewers, whose prices were too high. For two other such references, with explicit mention of brewers, see lines 336, 375 below.

¹¹²) A, P: assise.

¹¹³) MS: y; A: is; P: How tre[ch]ery shal be hald up and trewþ doun i-smite.

¹¹⁴) A: fer forþ.

¹¹⁵) P: Forsþe þey nyl never sese ar God make hem to smert.

¹¹⁶) Omitted in MS; A: lasted; P: dured.

¹¹⁷) A: shrewdom; P: falsenes.

¹¹⁸) Omitted in MS; A: us haþ forlaft; P: God almyzty of heven haþ bound us with his bond.

¹¹⁹) Chroniclers of Edward's time fill their annals with references to the terrible storms and shortages of 1315-1316 and consistently attribute these

And ȝit ne haþ never noman on hym þe more mynde
A-riȝte.

228 Unneþe is eny man afereþ of Godis moche myȝte.

God haþ be wroþ with þe peple, and þat is wel sene,
Fore som-tyme al merþe was, and al is torneþ to tene.
He sente us som-tyme wel y-now¹²⁰), suffre while we wolde,
Of al maner sustenaunce growyng opon molde
Fol þikke,

234 And ever a-gens his ȝopnesse we beþ unwrast and wikke¹²¹).

Fore whanne God sey þat þe worle was so overgert¹²²), [fol. 329^v]
He sente derthe¹²³) on erde an made hit fol smert.
A boschel of whete was at iiij schillingis and more¹²⁴),
And so men myȝte have had a quart¹²⁵) þer bfore¹²⁶)
Y-gon.

disasters to God's wrath. The *Gesta Edwardi* for 1315 in Stubbs, op. cit., p. 47, reports that Parliament felt compelled to fix prices of domestic animals because of the prolonged dearth; he asserts that this kind of interference is against reason, since such matters as fertility of the soil are in divine hands. He continues with this statement for the same year (p. 48): *Fuit magna caristia bladi circa festum Sanctæ Margaretæ virginis et in autumpno sequente, ita quod quarterium frumenti vendebatur communiter per Angliam pro xxx. solidis, et quandoque pro xxxii solidis . . .* The *Annales londonienses* for 1315, *ibid.*, p. 235, reports: *Eodem anno fuit maxima fames et pestilentia in Anglia ubique, ita quod vivi non sufficerent humare mortuos; et sic duravit per tres annos fere continuos . . .*

The *Annales paulini* for 1316, *ibid.*, p. 279, describes the year thus: *Annus valde carus, in quo maximus defectus omnium victualium . . .* All three annalists agree that there was a terrible dearth of grains and salt. Although these references seem to be concentrated under the years 1315–1316, as late as 1326, just prior to Edward's deposition, the *Annales paulini*, *ibid.*, pp. 312–313, has this entry: *Eodem anno tanta siccitas per totam Angliam fuit, tam in æstate quam in aliis temporibus illius anni quod homines duxerunt sua animalia ad aquandam, in aliquibus partibus regni, per iii. leucas vel iiij^{or}. . . Et Thamesis fluvius fere per totum annum salsa fuit.*

¹²⁰) A, P: plente inouh, pleynte i-now.

¹²¹) A, P: iliche wikke, a-lych wyk.

¹²²) A, P: over-gart, overþwert.

¹²³) P: sond.

¹²⁴) P: Whan bestes beþ i-storve and corne waxeþ dere. For the source of this line, see line 21 of the present edition.

¹²⁵) A: quarter:

¹²⁶) This line has been transposed with line 240 in the MS. The scribe corrected his error by writing a small *a* and *b* opposite the appropriate lines to show the proper order.

- 240 So can God make wane þer þat erst was won¹²⁷).

A man scholþe noȝt som-tyme fynde a boy to bere a letter
 Ðat wolde noȝt ete eny mete but ȝif hit were þe better –
 Fore bef ne fore bacon ne fore such stor of house,
 Unneþe wolde eny do chere¹²⁸) so were þey dangerous,
 For wlanke¹²⁹),

- 246 And sit¹³⁰) þey be fol rewlich þat þanne were so ranke.

Ðan God schedde here ble¹³¹) þat erst lowen so lowþe,
 And to wexe al hand-tame þat ferst were so prowþe.
 A mannes herte myȝt wepe forto here þe crye
 Of pouerman þat gradde, "Alas, fore hunger I die
 Op-riȝt!"

- 252 Þis aȝte make men a-fereþ of Godis moche myȝt.

But after þat grete wane¹³²) cam us eft, wel y-now,
 A growyng of al Godis plente on ilke-a bow,
 And whanne þe goþ ȝer was ycome and goþ plente of cor[n]¹³³),
 Ðan wex we gret schrewes as we were befor[n],
 Or more.

- 258 Also swipe we deþe forȝite¹³⁴) his wreche and his lore.

Ðan began beggeris to bolde¹³⁵) þat erst bigan to schry[nke]¹³⁶),
 And al þat ever þey myȝte gete foreto frete and drynke.
 So fore no schepe þat falleþ whiles enyman may lyve,
 Som þer beþ þat no þrifte wil opon hem clyve,
 O-lyve.

- 264 While eny goþ ale is in londe, wil þey never tryve.

And þow men þrete hem to þe derþe þat haþ slawe so fele
 And bidde hem þenke þer-opon, hit nys bote duele¹³⁷),
 Fore riȝt also as hit is gete, hit schal ford also ȝerne¹³⁸)

¹²⁷) This stanza is the last which occurs in the Peterhouse MS. It is followed by Explicit.

¹²⁸) A: a char.

¹²⁹) Wlanke: "pride."

¹³⁰) A: siþþen.

¹³¹) Ble: "color, complexion"; A: bleiken here ble.

¹³²) A: wante.

¹³³) A: chep of corn.

¹³⁴) A: we forgeten.

¹³⁵) Bolde: "become bold."

¹³⁶) This stanza and the two which follow are omitted from A and P; the deviation from the rhyme scheme in this stanza suggests a clumsy interpolator.

¹³⁷) Duele: "grief."

¹³⁸) ȝerne: "quickly."

At cheker and at peny-prikke-prie; þey fynde taverne
[Ful son].

270 Of here wombe þei make here God, fore oþer have þey n[on].

But þus pride ros oft ageyn hordon and glotonye
And han geten oþer to [d]o¹³⁹) hem falsnesse and trecherye.
Ðe sone wile be-gile þe faþer, and þe doȝter þe moþer,
So þer is no trewþe, ne noman loveþ oþer
A fyn¹⁴⁰),

276 And in þis we beþ worse þan J[e]w¹⁴¹) or Sarsyn.

Ðo¹⁴²) began God eft to wrappe with us, ho-so coupe u[nderstonde]¹⁴³),
In no mannes tyme þat nowlyveþ can never such wrappe in hon[de]¹⁴⁴).
To bringe al þes mery men in mournyng and in care, [fol. 330^r]
Herof¹⁴⁵) dieþe al bedene and made þe lond fol bare
So faste:

282 Com never wreche in Englonde þat made men more a-gaste.

And whanne þat qwaln was, a stynt of bests þat bereþ horn,
ȝit God sente eft on erþe a-noþer derpe of corn
Þat spradde overal þe lond, boþe nord and sowþe,
And made many a gode wifes child fol hongri¹⁴⁶) in þe mowþe,
Fol sore,

288 And ȝit unneþe is enyman þat dredeþ God þe more.

But with þe laste derthe cam ȝit a-noþer schame,
Þat aȝte wel, be al skile, to make us alle tame:
Ðe fend of helle sente his seþ¹⁴⁷) and reyseþe such a strif¹⁴⁸),
Þat every man was bissey to save his owen lif
And his goþ.

294 God sende pes in Englonde fore his holy bloþ¹⁴⁹)!

¹³⁹) MS: to.

¹⁴⁰) A fyn: "at last, when all is told."

¹⁴¹) MS: jw.

¹⁴²) MS leaves a space here for a large capital which was never added. The scribe evidently felt that this stanza marked a divisional point in the poem, as indeed it does. The Auchinleck MS offers corresponding lines once again, beginning with this stanza.

¹⁴³) A: Ðo com þer auþer sorwe þat spradde over al þe lond.

¹⁴⁴) A: A þusent winter þer bifore com never non so strong.

¹⁴⁵) A: Ðe orf ("the cattle"); the Bodleian scribe misread or failed to understand his original.

¹⁴⁶) A: made seli pore men afigred.

¹⁴⁷) Seþ: "seed, offspring"; A: Ðe fend kidde his maistri.

¹⁴⁸) A: arerede a stryf.

¹⁴⁹) A: God do bote þer-on for his blessedde blod!

Gret nede hit were to praie þe pes were y-broȝt,
 Ðat þe foul fende lymes¹⁵⁰) þat such wo hadde y-wroȝt,
 Ðat fore-bere cowþe noȝt, þat o cosyn-to þat oþer,
 So faste þe fende prikeþe ech to morþer oþer,
 With wille!

300 So þat al Englonde was in poynt to spille.

Pride prikeþe hem so faste þey cowþe have no pees.
 Alle¹⁵¹) þey hadde ny in his lond y-maþ such a res
 Ðat þe best blod of þis lond com schamliche to grounde,
 And gif hit better myȝte have be, alas, þe harde stounde
 Be-tid!

306 Ðat of so gentil blod y-born, such wreche schold be kid!

Alas, þat ever hit scholþe falle in so litel þrowe,
 Ðat such men scholþe such deþ dole and be leiþ so lowe!
 Of erl and of barouns alþer boldest þey were,
 And now hit is of hem y-come as þey never nere
 I-born.

312 But God loke to þe soules, þat þey be noȝt fore-lorn!

But while þat þe lordyngs horlde þus to hepe,
 Ðe prelates of Holy Chirche lay to long a-slepe.
 Al to late þey wakeþe þo, and þat was moche rewþe.
 Þey were so blent with covetise, þey miȝte se no trewþe [fol. 330^v]
 F[ore] m[i]st¹⁵²).

318 Þey drede more a litel mok¹⁵³) þan þe love of Jhesu Crist!

Fore hadde þe clerkis hard holde to-geþere,
 And noȝt have fliȝt aboute, neiþer hiþer ne deþer,
 But loke where þe trewþe was, and þer haf be-levid,
 Þanne were þe baronage hol þat nou is alto driveþ
 So wi[de].

324 But certis Englonde is schent, þorow covetise and pride.

But crafty kyng of kende þat ever-set al þyng¹⁵⁴),
 He sey how al misfarde and how þey ledde þe Kyng.
 He sente bote of bale and a-wrak here deþ,
 But þus seþ men falsnesse: how hit to grounde geþ
 On ende.

330 Fore hit may never be les, þat wrong wil hom wende.

¹⁵⁰) Lymes: no satisfactory explanation has been found; A: For the lordinges of þe lond.

¹⁵¹) A: Ar.

¹⁵²) A: For miste.

¹⁵³) A: Ðeih dradden more here lond to lese.

¹⁵⁴) This entire stanza, together with the four which follow, is omitted from A and P.

But covetise over-combreþ so al þat now lyve,
 Ðat ho-so were riche y-now and hadde aȝt to ȝyve,
 He may han at his wille þe lewþe and þe clerk,
 And make a fals fondement and schende al þe werk
 At a[nes].

- 336 But such baret breweres – y-brent be here bones!

Ðat fore alle þe hard happes þat God on erþe schewes,
 Unneþe is eny þe warrer þat ne wile be schrew[es].
 Flaterers and fals, wikkeþ and unwrast¹⁵⁵),
 Of al þe wreche þat is come, be we noȝt agast
 Ne afe[rd],

- 342 And þer-fore haþ þis schamnesse þus schak us be þe berd.

But alþer ferst grevaunce fel to þe pouer wrecchen
 Ðat lay doun be þe strete – for hunger deþe þey strecchen!
 On hem fel þe ferst wo; such was here hap,
 And seþþe on þe riche cam þe after-clap
 Fol sore.

- 348 And ȝit is to drede þer wile come more.

For pride haþ in his panter¹⁵⁶) boþe y-caȝt hye and lowe,
 So þat unneþe can enyman God Almyȝty knowe.
 Pride prikeþ aboute with envye and with onde¹⁵⁷). [fol. 331r]
 Pees, love, and charite hye hem out of londe
 So faste,

- 354 Ðat God wile fordo þe worle, we mow be sore agaste.

Al wite we wel hit is our gilt þe wo þat we beþ inne,
 But noman knowet þat his is fore his owe synne.
 Everich witeþ¹⁵⁸) oþer þe wrecche and þe wow,
 But wolde echman knowe him-self, al were goþ y-now
 Y-wroȝt.

- 360 But now can echman deme oþer, and hym-self riȝt noȝt.

And ȝit þese assisours þat comeþ to schire and to hunder¹⁵⁹),
 Þey dampne¹⁶⁰) men fore silver, and þat is litel wonþer
 Whanne we se þe riche – how þey flite¹⁶¹) fore med[e]¹⁶²).

¹⁵⁵) Unwrast: "infirm."

¹⁵⁶) Panter: "snare."

¹⁵⁷) Onde: "indignation, envy."

¹⁵⁸) A: put on.

¹⁵⁹) In the MS, these lines follow line 204 of the present edition. A and P both offer corresponding lines to this stanza, in different positions in the poem. P precedes the stanza with two unique stanzas directed against the King's officers.

¹⁶⁰) P: hange[p].

¹⁶¹) A, P: do wrong.

¹⁶²) A, P: mede.

Pan þey þenke þey mowe bet¹⁶³), fore þey have more [nede]¹⁶⁴)
[To wyne]¹⁶⁵).

- 366 And so is al þe worle blent, and no man doute synne¹⁶⁶).

But be Seynt Jame of Gal, þat many man haþ soȝt¹⁶⁷),
Þe pilory and þe cukkyng¹⁶⁸) stole beþ moche haþ¹⁶⁹) fore noȝt,
Fore whenne is al a-contiþ and y-cast to þe hepe,
Brep and ale is þe derer and never þe beter chepe
Fore þat.

- 372 So is trecherie a-bove, and treuþe is alto squat. [fol. 328v]

Hit is rewþe to speke þerof, ho-so riȝt durste de[me]¹⁷⁰) –
Of bedeles and of bayleffes þat haþ þe townes to ȝe[me]¹⁷¹),
Þat suffer such falsnesse reyne in breþ and ale,
And þow þe pouer hem pleyne, ne mow þey get no bale,
[I wen],

- 378 And haulf is stole þat þey take of wretcheþe pouer men.

A sely workman in a toun þat lyve in trew[þe fre]
And haþ a wif or children, peraunter to or þre,
He suetep many a suetes drope and swynk he never so sore
Alday fore a peny or fore a peny more,
Be cas,

- 384 At eve whan he setteþ hit, half is stole, alas!

Þes bakers and þis brewers beþ so bold in here ȝifte
Þat fore a litel mercyment or fore a symple ȝifte,
On may fore xij d. ata court do xl^{ti} schilli[n]werd scha[me],
But how-so-ever hit falle, þe pouer him al þe grame
At m[ele].

- 390 Now God amende pouermen þat can wel diȝt and dele¹⁷²).

Þat riot reyneþ now in londe everiday more and mo[re],
Þe lordis beþ wel a-paiþ þerwith and listneþ to here lo[re],
But of þe pouer mannes harm, þerof is now no speche.
Þis bondes warien¹⁷³) and widous wepen and crie to God for wre[che]

¹⁶³) A, P: muwen þe bet, mow þe bet.

¹⁶⁴) A, P: nede.

¹⁶⁵) A, P: To wyne, For to w[yn].

¹⁶⁶) P: Þus haþ [co]vetise be-nome hem trowþ for love of dedly synne.

¹⁶⁷) With this line and the next, A concludes, obviously incomplete.

¹⁶⁸) P: cok.

¹⁶⁹) A, P: imad, i-made.

¹⁷⁰) The remaining seven stanzas are unique to the MS.

¹⁷¹) geme: "care for, be in charge of."

¹⁷²) Diȝt and dele: "dig and delve."

¹⁷³) Bondes warien: "husbandmen curse."

So fast.

- 396 How myzte hit be but such men mystymeþ¹⁷⁴) ate last.

Fore al is long on lordis þat suffre þus hit go.

Þey scholde mayntene þe porayle and þey do noȝt þerto,

But take meþe and sle þe folc in-as-moche as þey m[ay].

Þe pore han here her purgatorie; þe riche kepe her day

I[n helle].

- 402 Þat so scornep God and hise, can I non oper telle.

How myzte hit be but God hem wreke of schame þat n[ever] dop

Þat clerk ne knyzt, hie ne lowe, loveþ rigt no sop.

Now noȝt þis sely chepmen in þat þey bye or selle

Or with hepe or with croc[]¹⁷⁵)

Of [gyle].

- 408 ȝit þynket hem þat comeþ with wrong ȝeldeþ best þe wile. [fol. 329^r]

But Lord, fore þat blisseþ bloþ þat ran out of þi side,

Graunt us rigtfol lif to lede wile we here abide,

So þat we mow oure giltis knowe with sorwe and schrifte of mouþe

And ever to serve God þe bet, for þat I haf ȝow seiþ nowþe¹⁷⁶)

Y-told,

- 414 And come to hym þat fore us was to þe J[e]wes¹⁷⁷) sold.

Explicit Symonye and Covetise

SALZBURG SEMINAR

THOMAS W. ROSS

¹⁷⁴) Mystymeþ: "turn out ill."

¹⁷⁵) Letters blotted.

¹⁷⁶) Nowþe: "now."

¹⁷⁷) MS: jwes.

FRIAR HEREBERT AND THE CAROL

Because of its early date and the memorandum of Bishop Richard de Ledrede, the *Red Book of Ossory* has received considerable attention in the history of the English carol; and perhaps too broad generalizations for the carol as a whole have been drawn from the mere half dozen religious songs found in 14th century Franciscan Mss.¹⁾ However, the englisnings of Friar Herebert and the carols of Friar Grimestone²⁾, which recur in the three 15th century "portable" collections, establish the Franciscans as the first to develop this form for religious use.

William Herebert has not hitherto received the acclaim he deserves as an innovator³⁾ who, before 1333 (the year of his death at Hereford), was groping his way toward the carol and going to a source far more immediate and direct than the

¹⁾ Cf. Rossell Hope Robbins, "The Earliest Carols and the Franciscans," *MLN*, LIII (1938), 239-245. Only two of the twelve headings in the *Red Book of Ossory* can be reconstructed as burdens of carols: "Haue godday my lemon," incomplete first line of a burden, and "Hey how the cheualdoures wokes al nyght," a 4-line burden. None of the 14th century fragments positively linked to the dance (except perhaps *Index* 1008) is in carol form. Entries refer to Carleton Brown and Rossell Hope Robbins, *The Index of Middle English Verse* (New York, 1943) - throughout cited as *Index*.

²⁾ Grimestone's four certain carols: *Index* 162; *Index* 352 (also in *St. John's Coll. Camb.* 259; *Harley* 2330; *Camb. Univ. Addit.* 5943); *Index* 2024 (lines incorporated in *Index* 3329 in *Sloane* 2593); *Index* 3691. Five probable carols: *Index* 353 (in *Arch. Selden B.* 26 arranged as a carol - musically a virelai); *Index* 441 (has couplet following first quatrain which seems like a burden); *Index* 2034 (a Lullay song); *Index* 2036 (appears with burden as *Index* 1219 in *Eng. poet. e.* 1 and as *Index* 2111 in *Sloane* 2593); *Index* 2240 (translated *Impropéria*, where first quatrain becomes burden by analogy to Latin).

³⁾ E. K. Chambers, *Eng. Lit. at the Close of the Middle Ages* (Oxford, 1947), p. 79, mentions Herebert writing a "precursor" of the carols.

nebulous Middle English dance songs, namely, the Latin processional hymns. Herebert's holograph of seventeen English hymns comprises the last quire of *B. M. Addit. Ms.* 46919 [olim *Phillipps* 8336], and is described by their author:

Istos hymnos & Antiphonas quasi omnes & cetera transtulit in Anglicum non semper de uerbo ad uerbum sed frequenter sensum aut non multum declinando & in manu sua scripsit frater Willelmus Herebert. Qui usum huius quaterni habuerit: oret pro anima dicti fratris.

Most of these poems are more or less literal translations of Latin hymns (six of them from the proper of the season). Two of them call for special comment, for, by their repetition of an opening phrase after each stanza, they are in fact carols.

Index 3872 is a close version of the well-known hymn, "Gloria, laus, et honor," sung antiphonally in the Palm Sunday rites. The *Sarum Processional* gives the following rubrics for its performance:¹)

Hic fiat secunda statio ex parte ecclesiae australi, ubi septem pueri in eminenti loco simul cantent hanc antiphonam:

Gloria, laus et honor tibi sit, rex Christe redemptor,
Cui puerile decus prompsit Hosanna pium.

Chorus idem repetat post unumquemque versum. Pueri vero dicant versum:

Israel es tu rex, Davidis et inclita proles.
Nomine qui in Domini, rex benedicte, venis.

Chorus idem repetat:

Gloria, laus.

Septem pueri versum:

Coetus in excelsis te laudet coelitus omnis,
Et mortalis homo, et cuncta creata simul.

Chorus idem repetat:

Gloria, laus.

¹) [W. G. Henderson,] *Processionale ad usum Insignis ac Praeclaræ Ecclesiae Sarum* (Leeds, 1882), p. 52. Full text in Hermann A. Daniel, *Thesaurus Hymnologicus* (Halle, 1841), I, 215. The first line of this versus is parodied in Lydgate's "Payne and Sorow of Epyll Maryage" (*Index* 919), trans. of *Goliath de Coniuge non Ducenda*: "Glory vnto God laude and benysoun."

Septem pueri versum:

Plebs Hebraea tibi palmis obvia venit:
Cum prece, voto, hymnis assumus ecce tibi.

Chorus idem repetat:

Gloria, laus.

This is the hymn which Friar William Herebert translated; his MS. indicates the repetition of the "Gloria" only after the last verse, but the English obviously had to conform to the Latin pattern, and "Wele, herizyng, and worshype" would, as in the original, be repeated after each verse as a responsory. This is the only way the hymn could be sung. Herebert's translation is a perfect carol form of burden, fixed stanza, burden, stanza, and so forth, ending with a final singing of the burden. Furthermore, the English follows the Latin metrically, so that it would be possible for it to be sung to the same music.

Wele, herizyng, and worshype beo to crist þat doere ous bouhte,
To wham gradden osanna chyldren clene of þouhte. [*Responsory*]

Þou art king of israel and of Davidþes kunne,
Blessed kyng, þat comest tyl ous wyþoute wem of sunne.

[Wele, herizyng, and worshype & c.]

Al þat ys in heuen þe heryzeth under on,
And al þyn ouwe hondewerke and euch dedlych mon.

[Wele, herizyng, and worshype & c.]

The Good Friday *Improperia* ("Popule meus quid feci tibi") or *Reproaches of Christ*, sung in the procession which terminated in the Adoration of the Cross¹), were similarly translated by Herebert (*Index* 2241); and here the MS. indicates the repetition of the responsory or burden after each verse or stanza:

My volk, what habbe y do þe
Oper in what þyng toened þe?
Gyn nouþe and onswere þou me:

Vor vrom egypte ich ladde þe,
þou me ledest to rode troe.

My volk, what habbe y do þe? & c.

¹) For the *Improperia* see: W.G. Henderson, *Manuale et Processionale ad usum Insignis Ecclesiae Eboracensis*, Surtees Society, LXIII (Durham, 1875), pp. 156-8.

In this hymn, however, three of the twelve stanzas depart from the regular couplet form to three-line or four-line stanzas.

The more free version of the *Improperia* (also omitting the "Agnos O Theos") by Friar John de Grimestone (*Index* 2240) presents the responsory simply as the first of nine quatrains:

Mi folk, nou ansuere me,
an sey wat is my gilth;
wat mitht i mor ha don for þe,
þat i ne haue fulfilth ?

Grimestone's Ms. is simply a note-book and, as with some other poems of his written out fully in carol form only in later Mss., may have dropped the burden simply to economize space. As in Herebert's "Gloria, laus, et honor," the responsory should have been written out after each verse. One line in particular from the *Improperia* became embedded in the Middle English lyric, and "Quid ultra debui facere" appears as the refrain in *Index* 1841 and as the burden of *Index* 610; it inspired, among others, *Index* 110, 497, 1321, 2080, 2689, and 3846.

One other song (*Index* 3135) by Herebert approaches the carol form. It is a translation from an Anglo-Norman poem possibly by Nicholas Bozon, another Franciscan, which appears earlier in this same Ms. The final line of each of the seven tail-rhyme stanzas has the same rhyme, and in some stanzas the same word (e.g., *kare* twice; *bare* thrice). The last line of the three-line extended refrain repeats the key rhyme:

Soethþe mon shal hoenne wende
And nede degen at þen ende,
And wonyen he not whare,
God ys þat he trusse hys pak
And tymliche pute hys stor in sak
þat not when hoenne vare.

Oeuch mon þenche uor to spede
þat he ne loese þe grete mede
þat god ous dythte zare.

It could very easily have become a carol, had this detached refrain headed the poem, as Greene admitted.¹⁾

These translations by Herebert point up the other tradition in the development of the English carols, namely, the responsorial church hymns. Since the English carol does not appear in any numbers until the middle of the fifteenth century, by which time there is very little evidence of secular songs which could have been used for dancing, and since at least ninety percent of the carols are ecclesiastical, it may well be that the example of the Latin processional hymns was decisive in sparking the growth of the English carol. One other Middle English translation of a responsorial processional antiphon, the *Asperges*, is also *ipso facto* in carol form, with the four-line responsory repeated after each versus.²⁾ Latin hymns in true carol form are common throughout the fourteenth century. At any rate, no matter how the strict carol quatrain with two-line burden (*aaab BB*) was developed, Herebert's two translations set the pattern for the major part of the Middle English carol production, namely, for singing in church processions.³⁾

SAUGERTIES, NEW YORK

ROSSELL HOPE ROBBINS

¹⁾ Richard Leighton Greene, *The Early English Carols* (Oxford, 1935), p. cxxiv.

²⁾ Text not listed in *Index*. Described in full by Bishop H. T. Kingdon, "An Early Vernacular Service," *Wiltshire Archaeological & Nat. Hist. Magazine*, V (1858), 66; repr. Christopher Wordsworth and Henry Littlehales, *The Old Service Books of the English Church* (London 1904), p. 50. Also by Walter Howard Frere, *Antiphonale Sarisburiense*, Plainsong & Med. Music Society (London, 1901-1925), I, 78.

³⁾ A. G. Little, *EHR*, XLIX, 302: "Some of these [hymns of Herebert] seem more suitable for congregational singing than for the pulpit."

IRONY IN THE MERCHANT'S TALE

The *Merchant's Tale* is usually classed as a 'fabliau tale', and the classification has its point. But it has perhaps drawn attention away from those qualities which distinguish the *Merchant's Tale* from the rest of Chaucer's 'fabliaux'. These are qualities which it shares, not with the comic tales of the Miller or the Summoner, but with the moral fable of the Pardoner – the persistent irony, the seriousness which informs even the farcical climax. This climax (the gulling of January in the 'pear-tree episode') is no more simply comic than the death of the Pardoner's rioters. It is much more closely realised than, for example, the dénouement of the *Miller's Tale*; and Chaucer, in filling out the fabliau form in this way, makes something new. The French fabliaux may be cruel, but they are also casual – one gets just enough about, for example, the duped husband to make the joke, and no more. The comic effect depends on the preservation of the skeletal bareness of the story. The reader is never allowed to get near enough, as it were, to be seriously involved. In contrast, the *Merchant's Tale* is full of 'close-ups':

... Januarie hath faste in armes take
His fresshe May, his paradys, his make.
He lulleth hire, he kisseth hire ful ofte,
With thikke brustles of his berd unsofte,
Lyk to the skyn of houndfyssh, sharp as brere,
For he was shave al newe in his manere. (E. 1821–1826)

The clarity of the observation is given a sharp point, here, by the simile of the dogfish, and by the ironic comment in the last line. The reader is forced to visualise the scene, as never in the French fabliau, to grasp its human reality; and in the process the moral issues, with which the French authors were not concerned (Bédier called them 'amoral'), come alive.

Unlike the other 'fabliau tales', but like the *Pardoner's Tale*, the story of January and May faces up to the moral issues it raises. This involves a radical modification of the fabliau method. The treatment of January's dream life (his 'fantasye') recalls, not the carpenter or the miller, but the Pardoner's rioters with their dreams of wealth:

This yongeste which that wente to the toun
 Ful ofte in herte he rolleth up and doun
 The beautee of thise floryns newe and brighte. (C. 837-9)

Heigh fantasye and curious bisynesse
 Fro day to day gan in the soule impresse
 Of Januarie aboute his mariage.
 Many fair shap and many a fair visage
 Ther passeth thurgh his herte nyght by nyght. (E. 1577-81)

But it is the distinguishing characteristic of the *Merchant's Tale* that the ironic contrast between the dream and the reality, the self-centred and insecure 'heigh fantasye' of the old knight and the predictable course of his marriage, should be pointed insistently at every turn. In the *Pardoner's Tale* there is a strong general dramatic irony. The rioters pursue their own downfall; and they ignore the old man, as January ignores Justinus. But there is nothing like the accumulation of local irony which marks the *Merchant's Tale*.

Take, for example, the opening passage of the poem (lines 1245-1398) where January, in what is really an internal monologue, persuades himself that he will find permanent 'ioye and blisse' in marriage with a young wife. The general irony of this is clear. The mistake would have been as obvious to a medieval reader as the rioters' mistake about the gold ('But mighte this gold be caried from this place . . . than were we in heigh felicitee'). But the point is made more heavily - January's dotage is much more ridiculous than anything in the *Pardoner's Tale*. He turns proverbial and biblical lore inside out in a way that places him decisively in the moral scheme of the poem - 'Old fissh and yong flessch wolde I have ful fayn', 'Do alwey so as wommen wol thee rede'. These lines, and lines like them, suggest the proverbs of which they are distortions (elsewhere in Chaucer - 'Wommenes conseils been ful ofte colde' 'Men

sholde wedden after hir estaat, For youthe and elde is often at debaat'). One more quotation will illustrate the tone of the poem's opening:

Alle othere manere yiftes hardily
As londes, rentes, pasture or commune,
Or moebles, alle been yiftes of fortune,
That passen as a shadwe upon a wal.
But drede nat, if pleynly speke I shal,
A wyf wol laste, and in thyn hous endure,
Wel lenger than thee list, paraventure. (E. 1312-18)

The last line makes a joke out of what is obviously a philosophical blunder. It is interpolated into the sequence of January's thoughts to point the irony, like an aside in an Elizabethan play. January is subjected to the most unblinking scrutiny throughout the poem. His fantastic thoughts and desires, his slack skin and his bristles, are all rendered in unsparing detail; and every detail carries a point, strengthening the general with a local irony:

Adoun by olde Januarie she lay
That sleep til that the coughe hath him awaked. (E. 1956-57)

(This technique is familiar from the General Prologue, where the poetry is all detail - of behaviour or dress or appearance - and the ironies depend on the implications of the details). The insistent irony, and the answering choice of detail, expose the characters of the poem in a brilliant light, which makes the *Pardoner's Tale* feel almost kindly by comparison.

Now, although Chaucer was by no means always 'gentle Chaucer', he was not characteristically a destructive poet. His irony, as in the portrait of the Prioress, is often so fleeting as to be genuinely ambiguous, at least to the modern reader; his tone is most often that of Theseus in the *Knight's Tale* - 'The god of love, a benedicite, How mighty and how greet a lord is he' - and can modulate easily, as in the same speech of Theseus, into a sympathetic generalization - 'A man moot be a fool, or yong or oold, I woot it by myself ful yore agon'. It is an irony which does justice to its victims; the destructive or critical impulse does not work unchecked. Of course, there is no *a priori* reason why *Merchant's Tale* should not be an exception to this

generalization; it might be argued that a ruthless almost hysterical story was called for at this point in the 'Marriage Group' from the disillusioned Merchant. But I want to suggest that the 'corrosive, destructive, even hopeless quality' which Mr. Patch, and other critics, found in this poem, and with which I have so far been concerned, is not the whole story; and that, if it were, the poem would not be as good as it is. The *Merchant's Tale* is not only a poem of clarity, critical observation, and disgust – a medieval *Madame Bovary*. There is an opposing impulse, an impulse to approach and understand, which appears in a tendency to *generalize*. This I consider to be a feature of all Chaucer's best narrative poetry.

Take one line from the description of January's marriage – 'tendre youthe hath wedded stouping age'. The point is a critical one again (it is the old fish and young flesh theme) but there is no mistaking the genuine lyrical note. There is generalization, but it is not the dry generalization of a proverb inside out. A generosity about the line contrasts sharply with the nagging irony we have been noting. The gentle contrast between 'stouping' and 'tendre' is not like the sharp and disgusting physical contrast between January's bristly chin and May's 'tendre face' in the description of the wedding night from which a passage has already been quoted. There is a generous lyrical note about the line which we find again in the introduction of Bacchus and Venus into the wedding festivities:

Bacus the wyn hem skynketh al aboute,
 And Venus laugheth upon every wight,
 For Januarie was bicomme hir knyght,
 And wolde bothe assayen his corage
 In libertee and eek in mariage;
 And with hire fyrbrond in hire hand aboute
 Daunceth biforn the bryde and all the route. (E. 1722–8)

There is malice in the equating of liberty with marriage; but hardly, it seems, any mock heroic effect in the introduction of Bacchus and Venus. January's marriage takes on a festal dignity in the archaic 'skynketh', and the last buoyant couplet. There is another finer couplet on this theme a little later:

So sore hath Venus hurt hym with hire brond
 As that she bar it daunsing in hire hond. (E. 1777–8)

(Here the 'daunsing' can refer either to Venus, or to the torch; it effectively goes with both). The effect of such lines as these is to dignify the emotions involved by setting them in the general context of human feelings represented by the gods. It will be clear from these examples that there is nothing thin or abstract about the generalization. It is done concretely, and is felt as a sort of lyrical expansiveness in the verse (an effect I do not find in the *Pardoner's Tale*).

There is, further, a perceptible drift towards allegory in the poem. The names January and May, Justinus and Placebo, suggest this. At one point there is a significant reference to what for Chaucer was the allegory par excellence, the *Romance of the Rose*:

He made a gardyn, walled al with stoon,
So fair a gardyn woot I nowher noon.
For, out of doute, I verrailly suppose
That he that wroot the Romance of the Rose
Ne coude of it the beautee wel devyse... (E. 2029-33)

The garden, which is here being introduced, plays an important part in the poem. As it serves to dignify and strengthen January's feelings by generalizing them, and to counter the 'corrosive' irony to which they are exposed, it may fittingly be considered here.

January's desire for a young wife is presented from the start as 'fantasye' - self deception (the word is a favourite of Chaucer's, occurring very frequently in *Troilus and Criseyde*). But it is associated equally, in a series of contexts at the beginning of the poem, with the image of the earthly paradise, the general fantasy of the great good place. 'Wedlock' January thinks 'is so esy and so clene That in this world it is a paradys'... 'Wyf is mannes help and his confort His paradys terrestre and his desport'. Then at the wedding 'Ianuarie hath faste in armes take His fresshe May, his paradys, his make'. Marriage is like the earthly paradise quite specifically in being at once 'esy' and 'clene' - delightful and morally irreproachable. Desire and duty are at one in marriage, as January points out to May on their wedding night - 'Blessed be the yok that we be inne For in our actes we mowe do no sinne'.

It is true that January's 'heigh fantasye' is made to look ridiculous in the poem. When he worries lest he should have 'myn hevene in erthe here' and pay for it later, Justinus remarks:

Dispeire yow noght, but have in youre memorie,
Peraunter she may be youre purgatorie.
She may be Goddes mene, and Goddes whippe,
Thanne shal youre soule up to hevene skippe
Swifter than dooth an arwe out of a bowe. (E. 1669-73)

But it is not only ridiculous. It draws strength from association with the image of the earthly paradise (or the garden of Genesis as is clear from lines 1325-32). January's 'fantasye' is broadened by these allusions to include a general human fantasy; it is not only the delusion of a besotted *senex amans*. Here again the generalizing lends dignity and significance to the action of the poem, contributing to the reader's sense of an intelligible and meaningful narrative progression.

It seems clear that in this progression January's garden in the second part of the poem takes over from the image of the 'paradys terrestre' in the first. It is in fact the paradys of his sexual fantasy realised; in the poem the garden has something approaching a symbolic status (as gardens often have in medieval literature). The opening of the description has already been quoted. It goes on:

Ne Priapus ne myghte nat suffise,
Though he be god of gardyns, for to telle
The beautee of the gardyn and the welle
That stood under a laurer alwey grene. (E. 2034-7)

The *Romance of the Rose* has already been explicitly introduced into the description, and the well under the laurel is certainly meant to recall the well in the garden of the *Romance* which, in Chaucer's translation, lies 'under a tree, Which tree in Fraunce men cal a pyn'. The laurel must have been substituted for the pine to link the garden with January's erotic fantasies. It is meant to recall his earlier boast:

Though I be hoor, I fare as dooth a tree
That blosmeth er the fruyt ywoven bee;
And blosmy tree nys neither drye ne deed.

I feele me nowhere hoor but on myn heed;
 Myn herte and alle my lymes been as grene
 As laurer thurgh the yeer is for to sene. (E. 1461-6)

This suggests that Chaucer is considering more than the narrative necessities in organising the detail of the tale. There is a further suggestion of the sexual significance of the garden in the introduction of Priapus here. The repetition, through the opening description (2029-37), of the words 'garden' and 'beauty' gives to the lines an emphatic, almost incantatory, ring, which disposes the reader to look for 'meanings', as if it were the garden of the *Parlement* or of Dante's *Purgatorio*. It is in this garden of love, for such it clearly seems to be, that January 'payes his wyf hir dette'. He guards it as jealously as if it were May herself, and walls it off, like the garden of Guillaume Lorris, with stone.

January goes blind, and the extravagance of his jealousy (it is 'outrageous') is noted in the best fabliau manner - although not without gestures of sympathy ('O Januarie, what myghte it thee availle Thogh thou myghte se as fer as shippes saille?'). His fantasy, no longer associated with the solid and persuasive ideal image of the fertile garden of love, becomes almost imbecile ('He nolde suffre hir for to ryde or go. But if that he had hand on hire alwey'). But, with the opening of the final scene in the garden, the tone changes again:

... in a morwe unto this May seith he:
 'Rys up, my wyf, my love, my lady free,
 The turtles voys is herd, my dowve sweete,
 The wynter is goon with alle his reynes weete.
 Com forth now with thyne eyen columbyn,
 How fairer been thy brestes than is wyn.
 The gardyn is enclosed al aboute.
 Com forth my white spouse! . . . (E. 2137-44)

This very striking passage, as Skeat pointed out, is a mosaic of phrases from the *Song of Solomon*. It is beautifully timed. The strong impersonal lyric note re-establishes January's passion, bringing out the essential intelligibility of his behaviour, making sense of him again after the fabliau comedy of the preceding passage. And the garden, the symbolic home of his

ideal of fertility and privacy, gains a further reference. 'The gardyn is enclosed al aboute' recalls, from the *Song of Solomon*: 'A garden enclosed is my sister, my spouse; a spring shut up, a fountain sealed'. Chaucer has turned this metaphor into a literal statement about January's walled garden, and it might seem that the resulting line would sit oddly in the middle of the passage, which in general preserves the elaborately metaphoric style of the biblical original. That it seems quite natural suggests how the literal garden of Chaucer's poem has itself gathered a kind of metaphorical significance.

This is not to deny that there is meant to be some kind of mock-heroic effect in the passage, although I think it is faint. The passage primarily works in the other direction, resisting the 'corrosive' irony. Chaucer certainly damps the Solomon passage down with his comment 'Swiche olde lewed wordes used he' (where 'lewed' seems to mean 'lecherous' rather than 'ignorant'). But the final effect is rather of pathos than of irony. As January speaks, Damyan slips in through the gate and hides behind a bush; and January, 'blynd as is a stoon', follows him in with May. He *is* presented as pathetic, absurd, and repulsive (there is more pathos in him as the poem progresses, though this never involves any sort of moral concession towards him on the author's part). But he is not only the object of ironic sympathy and contempt. Chaucer makes out of his sexual 'fantasy' something that the reader can feel is real and intelligible, by extending the poem's field of reference beyond the range of its narrative particularities, drawing on the common literary experience of his culture. The *Romance of the Rose* and the Bible were the obvious common points of reference (knowledge of the Italian poets was much more restricted), and these works are very much present in the *Merchant's Tale*.

This width of reference seems to me to be a general characteristic of Chaucer's best poetry. It is this which marks the *Merchant's Tale* off from the two other fabliau tales which are sometimes associated with it – the *Friar's Tale* and the *Summoner's Tale*. These poems have in common with the *Merchant's Tale* a quality of destructive wit (which appears at its best in the ironically observed speeches of the Friar to

Thomas) and of farcical popular humour (which appears in the dénouements of the poems). The anecdotes are filled out with ironic detail. The Friar comes to see Thomas:

...fro the bench he droof away the cat,
And leyde adoun his potente and his hat,
And eek his scrippe, and sette hym softe adoun. (D. 1775-7)

The Friar's smooth impudence is superbly conveyed in the rhythm and even the rhyme of these lines. It is comedy – more obviously comedy than the close-up of January sitting up in bed which was quoted earlier. The first part of the *Summoner's Tale* is brilliantly successful. But if we compare the poem as a whole with the *Merchant's Tale* we may feel that it lacks solidity. The Friar is taken at his face value – the common satiric type of the corrupt cleric. The tone of the poem never modulates from the ironic and critical; the method is exclusively mimetic. It is 'poetry of the surface'. We find these qualities in the *Merchant's Tale* too. But January's behaviour is not only observed, it is explored (the key word, I have suggested, is 'fantasy'). It is traced back to a compelling sexual fantasy, which is linked, through the garden, with the fantasies of the Earthly Paradise, the *Song of Songs*, and the *Romance of the Rose*. There is a lyrical expansiveness ('tendre youthe hath wedded stouping age') in the poem, where the anecdote is being generalized in this way. The particularity of the *Summoner's Tale* is invigorating (at least in the earlier part); but in the end the poem does not add up to much. It remains an extended anecdote.

It seems obvious that the quality in the *Merchant's Tale* which is being described bears some relation to Allegory. The allegorical suggestions of the names January and May, Placebo and Justinus, are apparent enough. The reader of *Piers Plowman* will recognise in the system of cross-references which links January's garden with other gardens, and all these gardens with the theme of sexual fantasy, a familiar technique. It bears little relation to the strict allegorical method, which some critics detect in *Piers* – the method of four-level meaning deriving, ultimately, from biblical interpretation; but neither does most medieval allegory. Usually the technique is loose,

flexible, and intermittent. The equations may for a time be very fixed and clear ('Petrus id est Christus'); but they may equally well amount to nothing more than a casual cross-reference. Only on a too rigid definition could the part played by the allegorical method in the *Merchant's Tale* be ignored. Its story is not in itself allegorical; neither is the story of the Eighteenth Passus of *Piers Plowman* (the story of the crucifixion and resurrection) with which, technically, the poem has something in common. In both, allegory is at work generalising and equating (Christ is Light is Piers; January is Age, his garden is Adam's and Solomon's and Lorrin's) In both, allegorical figures can enter the story without anomaly (Mercy, Peace, Truth and Righteousness; Venus and Bacchus).

The point here is that this generalizing impulse (characteristic of allegory) exists side by side, in Chaucer with the ironic or satiric impulse (characteristic of fabliau), which tends to isolate its object and particularize it. It is this dual impulse which makes the *Merchant's Tale* a saner and more balanced poem than the conventional account might suggest. It is unlike the *Summoner's Tale* in having a significance beyond its anecdotal content, in having a 'meaning'. The irony is controlled (and this is surely characteristic of Chaucer) by a recognition that January's case illustrates general human weakness - a suggestion that is rigidly excluded in the treatment of the Summoner's Friar. It is a knowledge of 'fantasye' which informs the poem and gives it its moral framework within which the irony works. This knowledge appears in the unobtrusively allegorical treatment of the story, notably of the garden. The poem owes as much to the allegory as to the fabliau, bringing to the anecdotal clarity of the latter a scope and significance which belong to the former tradition. This seems to be one of the secrets of Chaucer's best narrative poems. They grow in the mind without losing the precision of their outline.

TENDENZEN DER AMERIKANISCHEN LITERATURKRITIK IM ZWANZIGSTEN JAHRHUNDERT

I.

Der Aufschwung der amerikanischen Literatur im 20. Jahrhundert ging Hand in Hand mit bedeutenden Leistungen auf dem Gebiet der Literaturkritik. Wie die eine, so wirkt die andere heute auf Europa zurück. Markantestes Beispiel ist der Dichter-Kritiker T. S. Eliot. Nicht Eliot sei hier behandelt, sondern sein amerikanischer Hintergrund als die Welle, die ihn auf die Höhe seines europäischen Ruhmes trug.

Eliot entstammt einem Theologengeschlecht aus dem Westen. Wie seine Vorfahren verdankt er seine Bildung der Harvard Universität, die 1636 von den ersten puritanischen Siedlern als Predigerseminar gegründet wurde und bis zum ersten Weltkrieg der Bibel und den klassischen Sprachen den entscheidenden Anteil bei der Ausbildung ihrer Studenten zusprach. Durch Harvard war Massachusetts bis zur letzten Jahrhundertwende der Zuchtmeister Amerikas. Wenn Santayana den „letzten Puritaner“ als ein Endprodukt moralischer Überzüchtung bis zur Lebensentfremdung und kulturellen Atrophie schildert, so ist dies ein philosophisches Präparat, das sich natürlich nicht mit der an Übergängen reichen historischen Wirklichkeit deckt. Der letzte literarische Repräsentant der *genteel tradition*, William Dean Howells, war, wie Fontane, tief in der Tradition verwurzelt und doch erstaunlich offen für soziale Zukunftsprobleme und ein hilfreicher Freund der experimentierenden Jungen.

Diese Jungen waren die Naturalisten, die an der wirtschaftlichen Front des neuen Zeitalters standen; ihr Studienobjekt waren New York und Chicago, an die Boston seine

lange Vorherrschaft verlor. Mochte der Kapitalismus ein Kind des Calvinismus sein, Frank Norris' naturalistische Programmschrift *The Responsibilities of the Novelist* (1903) ist ein Bekenntnis zu Ethos und Methode wissenschaftlicher Wahrheits-suche am Objekt einer neuen gesellschaftlichen Wirklichkeit, die sich vom puritanischen Sittengesetz emanzipiert hatte. Man berief sich nicht mehr auf die Bibel und auf Kant (der den amerikanischen Transzendentalisten den Namen gegeben hatte), sondern auf Taine und Darwin und Zola. Doch gab angelsächsische Reserviertheit gegenüber Theorien auch hier der Praxis ein anderes Gesicht. Lieblingsschriften Theodore Dreisers, des Giganten unter den amerikanischen Naturalisten, waren das Matthäus-Evangelium und John Woolman's Quaker-Tagebuch. Das latente Christentum unter der schockierenden Gegenwartsanalyse von T. S. Eliots Frühgedichten weist in dieselbe Richtung. Aber auch an sich hatte wirtschaftlicher Determinismus im Lande der unbegrenzten Möglichkeiten wenig Überzeugungskraft.

Die Aestheten zeigen die Kehrseite der Medaille: nicht die äußere Realität der modernen Großstadt, sondern den Bewußtseinszustand des entwurzelten Einzelnen in ihr. Für den Kult der Dekadenz hatte man in der Neuen Welt wenig Sinn. Wohl aber erlag der Amerikaner dem Sog der Vergangenheit, die er mit Europa identifizierte. Aus ihrer geschäftigen Heimat flüchteten amerikanische Künstler und Schriftsteller scharenweise in die Alte Welt, wo sie den Nachsommer einer reifen Kultur mit staunenden Sinnen erlebten. Walter Pater war ihr Vorbild. Die französischen Symbolisten schlugen die Brücke, indem sie Edgar Allan Poe als ersten Theoretiker, Praktiker und Märtyrer des *l'art pour l'art* wie einen Heiligen verehrten. Im eigenen Land machte der Prophet auch dann nicht Schule. Joel Spingarn, Weltmann und Gelehrter, propagierte die Aesthetik von Benedetto Croce, der seinerseits das Vorwort schrieb zur italienischen Übersetzung von Spingarns klassischem Werk *A History of Literary Criticism in the Renaissance* (1899, ital. 1905).

Diese drei Strömungen umreißen die literarische Situation um die Jahrhundertwende, und es ist schwer zu sagen, welche Sensibilität in Eliot feiner entwickelt war: die ethische

(das Erbe der Väter), die soziale (die Forderung des Tages), oder die aesthetische (die Schule Europas). Im Grunde sind sie bei ihm so unlösbar miteinander verflochten wie vor ihm nur noch bei einem anderen Amerikaner, bei Henry James, der sich grundsätzlich weigerte, sie zu unterscheiden. Aber dieser subtilste Theoretiker und Praktiker des modernen psychologischen Romans harrete damals noch der Entdeckung durch einen anderen gleichgestimmten Exil-Amerikaner, durch Eliots Freund und Mentor Ezra Pound.

II.

Aus dem ersten Weltkrieg ging Amerika mit gestärktem Selbstgefühl als Weltmacht hervor. Es ist symptomatisch, daß der Kriegausbruch Eliot in Europa überraschte. Er studierte Indologie in Berlin. Henry James und Ezra Pound lebten in London, Santayana in Rom. Gertrude Stein war Mittelpunkt eines Kreises französischer und amerikanischer Künstler und Schriftsteller in Paris, desgleichen Edith Wharton.

1915 erschien Van Wyck Brooks' Programmschrift *America's Coming-Of-Age*. Die Sterilität von Amerikas geistigen und moralischen Kräften angesichts der modernen Wirklichkeit wird auf seine fortdauernde Europahörigkeit zurückgeführt. Europa sei im 20. Jahrhundert kein Vorbild mehr; was an ihm fasziniere, sei seine kulturelle Vergangenheit. Ihrem Sog zu erliegen wie Henry James u. a., sei daher eine falsche Tendenz. Brooks erkennt nicht die tragische Isolierung derer, die zuhause blieben: Hawthorne, Emily Dickinson, oder gar Melville, dessen letztes Werk noch nicht einmal gedruckt war. Mark Twain, der Dichter des freien Westens, wurde als Künstler verkrüppelt, seit ihn der wohlmeinende Howells in Boston salonfähig gemacht hatte. An der New Yorker Börse und der Kathedrale von Chartres deutete Henry Adams resigniert den absoluten Gegensatz von neuer und alter Welt. Kurz: Amerika hat nicht gehalten, was die genialen Jahrzehnte nach dem Unabhängigkeitskrieg versprochen, von der Saatzeit der *Founding Fathers* bis zur Blüte Neu-Englands um die Jahrhundertmitte. Aus einem Kritiker der Gegenwart

wurde Brooks ein Romantiker der nationalen Vergangenheit. Seine Schülerin Constance Rourke, Verfasserin von *The Roots of American Culture* (1942, posthum hrsg. v. Brooks), suchte in altem Brauchtum, in Balladen, Volks- und Puppentheater, Negermusik und indianischem Kunsthandwerk Ansätze zu einer typisch amerikanischen Kultur.

Im Bürgerkrieg war der agrarisch-aristokratische Süden dem industriellen Norden unterlegen. Seitdem war er – mit Poe – verstummt. Als in den zwanziger Jahren die Yankee-Ideologie nach einer letzten Hochkonjunktur zerbrach, meldete sich der Süden wieder zu Wort. Die Kampfzeitschrift *The Fugitive* (1922–25), das Manifest *I'll Take My Stand. Studies in an Agrarian Tradition* (1930) und Allen Tate's *Reactionary Essays on Poetry and Ideas* (1936) sind ein Bekenntnis zur klassizistisch-aristokratischen Tradition des 18. Jahrhunderts, zu dem der frankophile Süden stets eine Affinität hatte, so wie die Neu-England-Staaten zum reformatorischen Pathos des 17. Jahrhunderts. Ein aufgeklärter patriarchalischer Landadel ohne die Verlockungen des Hofes von Versailles: der alte amerikanische Süden kam Fénelons Traumbild nahe. Sein Ethos hat William Faulkner in seiner Nobelpreisrede schlicht formuliert, als er sich bekannte zu den „old verities of the heart, the old universal truths lacking which any story is ephemeral and doomed – love and honour and pity and pride and compassion and sacrifice“. Sein letztes Werk behandelt das Thema von der Wiederkehr Christi. Trotz der Temperamentsunterschiede zwischen dem chevalresken Süden und T. S. Eliot, dem spröden Mann aus dem Norden, ist ihre Geistesverwandtschaft offenbar. Eliot nannte sich einen Royalisten in der Politik, einen Klassizisten in der Kunst, einen Anglikaner in der Religion. Das könnte auch die Devise der von Royalisten abstammenden, in klassizistischen Herrenhäusern sich zuhause fühlenden, der episkopelischen Kirche anhängenden Südstaaten-Traditionalisten sein.

Den Preis der Exklusivität, den die Vergangenheit für einen hohen Kulturstandard zahlte, verweigern die sozialen Fortschrittler, die Wortführer der entwurzelten Massen in den Großstädten des Nordens. H. L. Mencken, Vorkämpfer für Dreier, linksliberaler Ikonoklast bourgeoiser Konven-

tionen wie Bernard Shaw, möchte Amerika bis in die Sprache hinein von seiner Englandhörigkeit emanzipieren; sein Standardwerk *The American Language* (1919 u. ö.) macht Ernst mit der Forderung des alten Lexikographen Noah Webster (gest. 1843) nach bewußter Pflege eines amerikanischen Idioms.

Extremer sind die marxistischen Kritiker, die naturalistische Doktrinen von der wirtschaftlichen Determiniertheit des Menschen weiterführen. Der Künstler engagiere sich auf seiten der sozialen Revolution, die mit der Herstellung einer neuen Gesellschaftsordnung die Voraussetzung für eine neue Kultur schafft. Charakteristische Titel sind: *Mammonart* (1924), *Literature and Revolution* (1925), *Liberation of American Literature* (1932). Der Bankenkrach von 1929, der die Existenzgrundlage vieler Amerikaner erschütterte, machte weite Kreise sozial hellhörig. Die dreißiger Jahre wurden zur „pink decade“, bis die Ereignisse von 1939 einen Rückschlag und die Wiederbesinnung auf Amerikas eigene liberale Tradition brachten. Ihr brillianter Historiker ist V. L. Parrington, dessen *Main Currents in American Thought* (1927–30) das amerikanische Schrifttum unter dem Gesichtspunkt wertet, wie weit es für den amerikanischen Zukunftstraum ideell Eis gebrochen hat. Als Propheten werden Jefferson, Emerson und Whitman herausgestellt.

Karl Marx und Sigmund Freud sind in der amerikanischen Literaturkritik eng alliiert. In beiden sah man Befreier von den bourgeois Tabus des alten Europa, sozialer wie moralischer. In Europa ging die „cloistered virtue“ der einen um so ängstlicher um diese Tabus herum, je mehr die anderen einem bewußt herausfordernden Dogmatismus verfielen; der Amerikaner dagegen studierte und absorbierte sie mit unschuldig-unvoreingenommener Objektivität.

Gegen die Reduzierung des Menschen auf Natur- und Staatsgesetze opponierten die amerikanischen Neuhumanisten mit einem ethischen Rigorismus, daß man sie als reaktionäre Puritaner und verkappte Antidemokraten verschrie. Das gleiche warf man Eliot vor, und tatsächlich war er desselben Geistes Kind. Der führende amerikanische Neuhumanist Irving Babbitt war Eliots einflußreichster Lehrer in Harvard,

das neben den Universitäten Chicago und Iowa Hauptstützpunkt der Bewegung war. Werner Jäger fand dort eine zweite Heimat. Ein Schüler Babbitts sagte: die revolutionäre Tat des 19. Jahrhunderts war es, den Menschen in die Natur einzuordnen; die revolutionäre Aufgabe des 20. sei es, ihn wieder herauszubekommen. Der amerikanische Neuhumanismus deutete sich als eine Art Quintessenz der Weltreligionen ohne Dogma. Man war Christ, so wie es schon Plato und Vergil waren; unter den anderen Weltreligionen verstand man, abweichend von Lessings Nathan, die Lehren von Buddha und Konfuzius, um dessentwillen Babbitt noch im Alter – wie Ezra Pound – Sinologie zu studieren begann. Von Haus aus war er Altphilologe, in Harvard las er Romanistik. Sein Hauptwerk behandelt die französischen Kritiker. In *The New Laokoon* huldigt er Lessing. Der Erzfeind ist Rousseau, dessen Naturevangelium die Selbstdisziplinierung des Menschen im Rahmen der tradierten klassischen Kultur untergrub. Wahrhaft leben, heißt – nach Sokrates' Vorbild – *kritisch* leben. Eliot hat sich nach seiner Konversion von Babbitt gelöst und dessen Humanismus einen Parasiten der positiven Religionen genannt; es gäbe kein erasmianisches Ausweichen vor der Alternative zwischen dem konsequenten Naturalismus der kommunistischen Ideologie und dem konsequenten Supernaturalismus des Christentums. Als Eliot Anglikaner wurde, war der Katholizismus zum zahlenmäßig stärksten kirchlichen Block in den USA erstarkt, der den Südstaaten-Traditionalismus eines Allen Tate absorbierte, während der Chicagoer Zweig des amerikanischen Neuhumanismus von Plato zu Aristoteles „konvertierte“ und teilweise über diesen weiter zu Thomas von Aquin.

Mit Eliot sind wir zu den Exilamerikanern in Europa zurückgekehrt. Von Berlin war Eliot 1914 nach Oxford gegangen, wo er klassische Philologie studierte. Hier kam er in den Bann der anthropologischen Schule, die den kulturellen Ursprüngen des attischen Dramas und alter Literatur überhaupt nachspürte. Grundbücher dieser Forschungsrichtung waren Frazer's *Golden Bough*, Jane Harrison's *Themis* und Jessie Weston's Untersuchung des Gralsmotivs in *From Ritual to Romance*. In Europa hatte Eliot die Wurzeln Ameri-

kas gesucht, in Dantes Mittelalter und der Antike fand er die Wurzeln Europas, und hinter beiden traf er nun auf den religiösen Urgrund aller menschlichen Kultur und Gesittung, sei es antiker, christlicher oder indischer. Die amerikanischen Anthropologen lieferten ihren Beitrag durch Erforschung der alten indianischen Hochkulturen im Südwesten ihre Landes. Das Indianerterritorium in Neumexiko übte magische Anziehungskraft aus nicht nur auf Gelehrte, die wie C. G. Jung und Karl Kerenyi und Paul Radin die Brücke schlugen zwischen antiken und indianischen Mythen, sondern auch auf europaverdrossene Schriftsteller wie Aldous Huxley und D. H. Lawrence, dessen *Mornings in Mexico* und *Studies in Classical American Literature* eine neue Dimension eröffnet in dem viel zu uniformen europäischen Amerikabild.

III.

In den dreißiger Jahren wird die Welle der kulturellen Emigration rückläufig. Viele Amerikaner kehrten heim; namhafte Europäer folgten – freiwillig und unfreiwillig. Der zwischen 1933 und 1945 vollends gewonnene kritische Abstand von Europa beschleunigte die Neu-integration der im Mutterland entwurzelten Traditionen. Indem jenseits des Atlantik die Grenzen fielen, die das alte Europa politisch, sozial, religiös und ideologisch zerklüfteten, wurde europäisches Denken liberalisiert: es wurde befreit von den historischen Institutionen, die es bedingten. Ohne Ansehen der in Europa durch Staat, Kirche, Universität, Parteien, Berufsstände fixierten Konventionen, wird europäischer Geist vor den Schranken der selbstbewußt gewordenen amerikanischen Gerichtsbarkeit nach seinem pragmatischen Wert befragt und neu gewogen. Schon Emerson hatte Amerikas Aufgabe darin gesehen, Europas geronnene Kultur wieder zu „verflüssigen“.

In diesem Einschmelzprozeß wirkten Sprache und Literatur an der Wurzel. Das Englische mit seiner Offenheit gegenüber fremdsprachlichem Lehngut und seiner Kraft, es zu assimilieren, war wie keine andere Sprache prädisponiert, als vorformender geistiger Generalnenner ausgleichend zu wirken

auf die verschiedenen nach Amerika verpflanzten Traditionen. Amerikanisches Englisch ist das moderne Latein dieser völkermischenden Supra-nation.

Der gleiche Prozeß spiegelt sich auf literarischer Ebene. Die eigensprachliche Literatur war die letzte Brücke zur alten Heimat; ihre Substanz wird nun als Kapital eingebracht in die Neue Welt, wo eine unforcierte weltliterarische Gesinnung die nationalen Kulturgüter so vorurteilsfrei wertet wie die Einwanderer selbst, die in ihrer bunten Typenskala vom armenischen Hirten bis zum deutschen Gelehrten nicht nur verschiedene Kultur-Räume, sondern auch verschiedene Kultur-Zeitalter repräsentieren.

Es ist interessant, T. S. Eliots humanistisches Diktum von der Gleichzeitigkeit aller Literatur auf diesem amerikanischen Hintergrund zu sehen. Ebenso seine andere Aussage: die Assimilation von Vielfältigem und Gegensätzlichem sei ein Merkmal des dichterischen Prozesses. Seine ersten (Rundfunk-)Vorträge in Deutschland im Jahre 1945 hatten zum Thema: „die Einheit der europäischen Kultur“. Das war auch das Programm seiner Zeitschrift *Criterion* gewesen, deren Erscheinen er ostentativ im Sommer 1939 eingestellt hatte.

Eliots weltbürgerlich gebildeter, christlicher Humanismus ist nur der kultivierteste Ausdruck einer Gesinnung, die seit je zum amerikanischen Programm gehört und deren Pflege die Universitäten sich neuerdings so angelegen sein lassen, daß man die Literaturkritik Amerikas jüngsten Industriezweig genannt hat. Nach dem Vorbild der Bibelgesellschaften wetteifern wissenschaftliche und populäre Verlage, Werke der Weltliteratur von Homer und Plato und Augustinus bis zu Tolstoi, Kafka und Proust und kritische Standardwerke darüber (von A. E. Taylor bis J. Huizinga und H. D. F. Kitto) wie letzte Aktualitäten herauszubringen in riesigen Auflagen, die wie ein zweiter Erdrutsch seit der Erfindung der Buchdruckerkunst anmuten. Auf Gutenberg folgte der Aufschwung der humanistischen Philologie; mit der Demokratisierung des Buches geht Hand in Hand der Aufschwung der modernen amerikanischen Literaturkritik. Mortimer Adler und R. M. Hutchins, ehemaliger Rektor der Humanisten-Universität Chicago, propagieren in den *Great Book Clubs* das gemeinsame

Lesen von hundert klassischen Standardwerken als den formativen Grundtexten der Kultur der Gegenwart, wobei fast die Hälfte der Autoren auf Antike, Mittelalter und Renaissance entfallen. *Literary Workshops* sowie Seminare über Literaturkritik und vergleichende Literatur sind heute, neben der Athletik, die aktivsten Zellen im amerikanischen Hochschulleben. Durch avantgardistische Zeitschriften (*Kenyon Review*, *Sewanee Review*, *Hudson Review*, u. a.) dringt diese praktische und kritische Arbeit an der Literatur auch in die Öffentlichkeit. Bildungsmäßige Voraussetzung dieses neuerwachten Interesses an der Literatur sind die *humanities courses*, die neuerdings das Rückgrat des Unterrichts an den Colleges bilden, dem Bindeglied zwischen der Einheitsschule und den spezialisierten *post-graduate courses* der Universitäten. Ergebnis integrierender Gemeinschaftsarbeit der Fachvertreter der Philosophischen Fakultäten, ist der *humanities course* (zumindesten der Intention nach) das musische Gegenstück zum deutschen Philosophicum, ausgerichtet an der Literatur, verbunden mit dem *studium generale*, ein modernes gesamteuropäisches Gegenstück zur Altertumswissenschaft in Humboldts Bildungsprogramm: klassische Literatur im engeren Sinne erweitert zur Weltliteratur im Sinne der Klassik, hohes Geistergespräch auf der Plattform des Literarischen über die Grenzen von Zeit und Raum und Einzelwissenschaft hinweg, das einst die Griechen eröffneten mit der ihnen eigenen Offenheit und Genialität und Freude an der Kunst des Dialektischen, ägyptischer Geheimwissenschaft abhold.

Die Auffassung, literarisch-humane Bildung widerspreche wissenschaftlich-technischem Spezialistentum, ist aus amerikanischer Sicht ein typisch europäisches Vorurteil, die Verewigung nämlich des jahrhunderte-alten, historischen Gegensatzes zwischen zwei sozialen Schichten: den konservativen Hütern klassischer Bildung einerseits und den wissenschaftlichen Förderern und kommerziellen Trägern der industriellen Revolution andererseits. In Europa sprengte das naturwissenschaftliche Weltbild die konsolidierte klassische Kultur, und die triumphierende Technik löste in eingepferchten Staatengebilden einen explosiven Expansionsdrang aus; in Amerika dagegen, das mit der Technik groß geworden ist, hatte sie bei

der Erschließung des weiten Kontinents von vornherein eine konstruktive Aufgabe. „Amerika, du hast es besser“ (Goethe): historisch unvorbelastet trat es frei das Doppel-Erbe des 18. Jahrhunderts an – seinen kosmopolitischen Kulturidealismus ebenso wie die Früchte der industriellen Revolution. Ist das Kind, dem die Möglichkeit zum Ausgleich des Antagonismus des Elternpaares gleichsam in die Wiege gelegt war, inzwischen mündig geworden?

Einen Vorgesmack gibt die moderne amerikanische Literatur. Weniger traditionsgebunden als der europäische Partner, überläßt sie nicht resignierend das moderne wissenschaftliche Weltbild hinter den Mauern der Spezialwissenschaften sich selbst, sondern sie versucht, es in neuen künstlerischen Formen „zur Sprache zu bringen“ – mit der gleichen experimentierfrohen Aufgeschlossenheit, mit der man den Alltag des vielgestaltigen, volk- und gegensatzreichen Kontinents meistert. Gewiß zeigt amerikanische Epik allenthalben noch die Schlacken der enzyklopädischen Registrierung eines überwältigenden soziologischen Bestands; gewiß überbeansprucht amerikanische Dramatik ihre moderne Version eines *deus ex machina*: den allwissenden und allheilenden Psychiater (nicht nur in Eliots *Cocktail Party*); gewiß verfließen in der amerikanischen Lyrik gelegentlich die Grenzen zwischen religiöser Meditation und intellektuellem Obskurantismus. Das ist der Tribut, den jede Pioniertat zahlen muß. In seinem *Handbuch der Weltliteratur* räumt Eppelsheimer der amerikanischen Literatur des 20. Jahrhunderts die Führerstellung ein. Hier sind Kräfte am Werk, die der Kunst im öffentlichen Bewußtsein der Gegenwart dieselbe humanisierende Funktion erhalten wollen, die sie früher hatte. Das ist nicht mit dem Schlagwort „Popularisierung“ abzutun. Wenn Erasmus den humanen Cicero dem Theoretiker Aristoteles vorzog, so war das bis ins formgerichtete 18. Jahrhundert eine durchaus legitime Wahl, und erst im nachklassisch-sachgerichteten 19. Jahrhundert schüttelte man den Kopf, als nämlich Literatur als Literatur wissenschaftlich suspekt geworden war und ihr nur als Träger „positiven“ Gehaltes eine dienstbare Rolle in den Einzelwissenschaften zugewiesen wurde. Wo aber formale Literatur aufhört, der Sauerteig der Kultur zu sein, da

hört auch die formale Bildung auf und mit dieser die Kultur selbst. Nicht von abstraktem Wissen, sondern von integrierter Erfahrung legen die schönen Künste Zeugnis ab.

IV.

Den Formbegriff radikalisiert zu haben: das ist die entscheidende Wendung in der jüngsten amerikanischen Literaturkritik. Sie richtet sich nicht mehr auf ableitbare Ideen, sondern kultiviert ein unmittelbares Verhältnis zu vorbildlichen Einzelwerken in ihrer Konkretheit und Totalität. Nach wie vor deutet sie dieses Tun nicht ästhetisch-selbstgenügsam, sondern als Test eines umfassenden Kulturbewußtseins.

Literarische Bildung wird Schule der Sensibilität. Gibt es doch in der Dichtung kein Wort, das in identischer Bedeutung wiederkehrt; seine Nuancen sind lexikalisch nicht erfäßbar. Begriffe, Systeme, Ideologien, Klischées werden in der Kunst buchstäblich „liquidiert“. Je mehr dichterische Sprachstruktur von allem Partikularem geläutert ist, ein desto reineres Spektrum des Geistes ist sie. Man bekommt nichts gesagt, aber man sieht und hört alles, schrieb Coleridge über Shakespeare. Eliot erklärt die Subtilität von Henry James damit, sein Geist sei nie von einem Begriff oder einer Idee „verletzt“ worden. Emerson verglich ein Kunstwerk mit einem Blatt, aus dem die Struktur des ganzen Baumes ablesbar sei, der seinerseits ein Spiegelbild des Lebens in ihm, über ihm, neben ihm, unter ihm sei. Wie in einem artistischen Balance-Akt ist im Kunstwerk eine Vielheit von Einflüssen zur Einheit organisiert. Diese Einheit liegt in der vielgliedrigen und vielschichtigen Struktur, nicht nur auf der Ebene einlinig-logischen Denkens. Ambivalenz, unausschöpfliche Vieldeutigkeit, „pluri-significance“, „multiplicity“ sind Zentralbegriffe der modernen Literaraesthetik geworden. Der dichterischen Metapher wird wieder ihr Eigenrecht eingeräumt. Barockliteratur ist Trumpf. Auf den Begriffen der Ironie und des Paradoxons baut Cleanth Brooks, ein Pionier der modernen amerikanischen Literaturkritik, eine ganze Poetik auf mit dem Ziel, dem Objektdenken den Boden zu entziehen.

Das Subjekt, das das naturwissenschaftliche Denken durch Reduzierung des Kunstwerks auf sachliche Ingredienzen auszugrenzen versucht hatte, wird wieder als legitimer Partner des Kunstwerks anerkannt. Die Ilias ist zugegebenerweise für uns etwas anderes als für die alten Griechen, aber damit ist sie nicht der Narrenfreiheit überantwortet. I. A. Richards' *Practical Criticism. A Study of Literary Judgment* (1929) ist eine Typenlehre psychologischer Fehlleistungen bei der Deutung von Dichtung; vom Subjekt ausgehend, fragt Richards nach der Möglichkeit, das Subjektive im Subjekt zu überwinden durch Schulung des Vermögens, angesichts eines Kunstwerks nicht nur zu reagieren, sondern richtig zu reagieren. René Wellek, in *Theory of Literature* (1949), sekundiert: dichterische Sprache ist normativ. Die amerikanische Praxis, historische Kritiken eines Kunstwerks in 'Symposien' zusammenzustellen, beruht auf der Vorstellung vom idealen Kritiker als der Summe der realen Kritiker, die sich an einem gemeinsamen Text zur Objektivität läutern. Das anvisierte Objekt ist aber nicht im Kunstwerk als etwas, das unabhängig vom Subjekt wäre und sich am Ende eines fortschreitenden Aufklärungsaktes aus dem dichterischen Text begrifflich herauschälen ließe. Im Gegenteil: die Wirkungsgeschichte eines Kunstwerks ist – nach Wellek – ein Teil dieses selbst: sie ist die historische Entfaltung seiner verschlüsselten Komplexheit. Ihr systematisches Studium verhilft zu etwas, was früher eine lebendige literarische Tradition unbewußt leistete: sie verhilft zu einem immer differenzierteren Wissen um das Kunstwerk, zu einem den dichterischen Akt immer bewußter nachvollziehenden Verstehen. Dichtung ist ein „symbolischer Akt“ der Humanität, zu deren Realisierung der Leser aufgefordert ist, sagt Kenneth Burke. „Werde der du bist!“ Der Weg führt, in einer für die Angelsachsen charakteristischen Weise, über die Partnerschaft mit anderen. Denn das Kunstwerk ist Symbol humaner Kultur, die von mehr als nur einzelnen getragen wird.

So ist die Ilias oder der Hamlet die geglückte sprachliche Organisierung der gespeicherten Potenzen langer Traditionen; zu ihrer Rezeption gehört ihrerseits die zusammenwirkende Erfahrung und wachgehaltene Sensibilität ganzer Generationen von Lesern und Hörern. Wie die griechische Hörschaft

einer Homerrezitation auf den Panathenäen oder die elisabethanischen Theaterbesucher einer Hamletaufführung vom Lord bis zu seinem Koch, so wird die Vielzahl der Leser des 20. Jahrhunderts vom Theologen über den Soziologen bis zum naiv fragenden Laien im Umgang mit Dichtung ihrer gemeinsamen Kultur bewußt, denn hier ist ihr universales Symbol, ihr geistiger Schlüssel, wenn auch nur noch selten ihr musisch-festlicher Mittelpunkt.

Hektors Abschied von Andromache und dem kleinen Astyanax, oder Priamos im Zelte des Achill, beide des Liebsten beraubt und unter dem Schatten des Todes: das sind (wie Lionel Trilling in *The Opposing Self*, 1955, ausführt) menschliche Ursituationen in Urbildern festgehalten, deren überwältigende Schönheit weder sprachlich noch sonstwie zu „erklären“ ist, es sei denn man durchläuft noch einmal die Summe menschlicher Erfahrung bis hinauf zur Entdeckung der Normen des spezifisch Humanen. Literaturkritik richtet sich für Trilling auf die *moral imagination*.

Andere Kritiker betonen stärker das kunsthandwerklich getriebene und verdichtete Sprachliche, durch das sich diese *moral imagination* ausdrückt. Cleanth Brooks' bedeutendste Sammlung literarischer Interpretationen heißt *The Well-Wrought Urn* (1949). W. K. Wimsatt spricht von Dichtwerken als „sprachlichen Ikonen“. Ein so nüchterner Gelehrter wie I. A. Richards, der während seiner Lehrtätigkeit im Fernen Osten unter den Einfluß klassischen chinesischen Denkens kam, gibt einer Gedichtinterpretation die stellvertretende Bedeutung einer religiösen Meditation. Mehr als drei kurze Gedichte in der Woche zu kontemplieren, übersteige die Kraft zu richtigem Lesen. Das sind Gedanken, die sich schon seit der Romantik finden, zuletzt bei Matthew Arnold, dessen Monographie (*Matthew Arnold*, 1939) von der Hand des oben erwähnten Lionel Trilling ein englischer Kritiker ein klassisches Werk nennt, wie es heute nur noch von einem Amerikaner geschrieben werden konnte, für den ein Dichtwerk nicht ein Dekorationsstück sei, sondern noch eine echte Funktion in einem offenen Kulturprozeß habe.

Hierzu ein weiteres Beispiel. Der 1949 verstorbene Literarkritiker F. O. Matthiessen eröffnete die Reihe

seiner literarkritischen Werke mit einer programmatischen Habilitationsschrift über die englische Übersetzungskunst des 16. Jahrhunderts, die er als Ausdruck eines epochemachenden nationalen Selbstbildungsaktes eines jungen Volkes im Gewahrwerden der vollendeten sprachlichen Kultur der Antike deutet (*Translation – An Elizabethan Art*, 1931).

Dasselbe existenzielle Anliegen findet sich bei dem Dichter, Übersetzer und Kritiker Ezra Pound, der zwanzig Jahre in Italien lebte und der bedeutendste Vertreter eines in vertrautem Umgang mit bedeutenden Texten lebenden modernen Humanismus ist. Bezeichnenderweise vertritt er nicht, wie Rudolf Alexander Schroeder in Deutschland, den konservativen Flügel seiner Generation, sondern er ist von allen Angelsachsen der kühnste Avantgardist, ein literarischer Picasso, und der vielseitigste Anreger, ein amerikanischer Herder. Was die *poetae docti* der Renaissance, die zugleich geniale Übersetzer und große Kritiker waren, für ihre Zeit und für ihre Nationen taten, das leistet Pound für das „amerikanische Jahrhundert“: er bringt die Ernte alter Traditionen ein, nicht ihr registrierbares Ideengut, sondern das hochgezüchtete Formempfinden ihrer klassischen Epochen. Wie die Dichter der Renaissance ist er ein leidenschaftlicher Moralist; hinter dem ästhetischen Imperativ verbirgt sich ihm ganz selbstverständlich der ethische (*Literary Essays of Ezra Pound*, hrsg. v. T. S. Eliot, 1954).

Subtiles Formempfinden ist dem Amerikaner so wenig angeboren wie dem Römer, dem Franzosen, dem Engländer, dem Deutschen vor seiner klassischen Zeit. Wenn die Deutschen von den Engländern, diese von den Franzosen, diese von den Italienern und diese wiederum von den Römern lernten: ihr aller Bildner war der Grieche, der die abendländische Kultur auf die Gesetze des Geistes gründete, die er für sich und die Nachwelt „entdeckte“ und die seither im Auf und Ab der europäischen Völkergeschichte immer neu richtunggebend wurden. Diesmal ist es ein Transport von Kontinent zu Kontinent; er hat die Gesamtsubstanz des abendländischen Erbes, das sich in der Differenzierung schon aufzulösen drohte, wieder in Bewegung gebracht, einer neuen Metamorphose zu. Keiner Einzeltradition ausschließlich verhaftet, denn sein Stand-

punkt ist ein archimedischer, knüpft der Amerikaner – über die Sprache – zunächst und zutiefst an die reiche Erfahrung Englands an, eines Landes, in dessen mit klassischer Literatur verbunden gebliebenen Schulen und Universitäten die älteste europäische Bildungstradition, wie in Frankreich, noch intakt ist und wo in bewegter Auseinandersetzung mit Homer und Plato und Vergil, mit Shakespeare, Milton, Pope und Keats noch heute jede junge Generation über sich selbst hinauswächst. Solches Sich-Schulen an dichterischen Symbolen der Humanität schwebt der Elite amerikanischer Kritiker als Leitbild vor, wie immer sich ihre Methoden im Einzelnen unterscheiden mögen, und so schwerfällig das Ringen des modernen Riesen mit dem Geheimnis integrierender Form sich gelegentlich noch ausnehmen mag.

Theoretisch wegweisend ist das kritische Werk von René Wellek, einem idealtypischen „Amerikaner“ insofern, als er in Wien geboren wurde, in Berlin studierte, in Prag Englisch und in London Russisch dozierte, von dem Neuhumanisten Foerster nach Iowa berufen wurde und nun seit 15 Jahren Professor für vergleichende Literaturwissenschaft in Yale ist. Seine – in Zusammenarbeit mit Austin Warren – als Organon einer künftigen internationalen Literaturwissenschaft konzipierte *Theory of Literature* (1949) wird neuerdings ergänzt durch eine vierbändige *History of Modern Criticism 1750–1950*, mit der Wellek als ehemaliger Hegelschüler den Ort der heutigen Literaturwissenschaft bestimmen will. Es ist eine Kritik der gesamteuropäischen Kritik der beiden letzten Jahrhunderte von der Position des avantgardistischen amerikanischen *New Criticism* aus, den Wellek wissenschaftlich und historisch mit profundem Wissen unterbaut.

Im Hin und Her des neuintensivierten Austauschs literarischer Schöpfungen knüpft sich ein Teppich, dessen endgültiges Muster noch nicht abzusehen ist. Von der Gegenwart hängt es ab, wieviele liebgewordene Symbole unserer geistigen Welt darin eingewebt und aufgehoben sein werden. Es ist ein faszinierendes Schauspiel, in dem wir diesseits des Atlantik nicht nur kritische Beobachter, sondern auch verantwortungsbewußte Mit-Akteure sein sollten.

BERLIN

RUDOLF SÜHNEL

MISCELLE

ZUR BILDERSPRACHE VON BLAKE UND YEATS

Im folgenden soll auf bisher nicht oder nur wenig beachtete Berührungspunkte zwischen W. B. Yeats und seinem Idol W. Blake hingewiesen werden, sagt doch Yeats von Blakes großem mystischen System: „(It) has done my own mind a great deal of good in liberating me from formulas and theories of severals kinds“¹⁾. Daß es hier noch etwas zu entdecken gibt, überrascht angesichts der beide Dichter vergleichenden Studien, von denen die einen – wie L. Macneice in *The Poetry of W. B. Yeats* (1941) – mehr die Verwandtschaft beider Dichter nach mystischer Veranlagung und poetischem Temperament hervorheben, während die anderen – so etwa M. Rudd in *Divided Image* (1952) – bei aller Anerkennung der Ähnlichkeit eher die Verschiedenheit beider, etwa an Hand des fruchtbaren Begriffspaares *magisch-mystisch*, herausarbeiten.

Da keine der von mir eingesehenen vergleichenden Untersuchungen auf die *imagery* der beiden Dichter näher eingegangen sind, mögen die folgenden Ausführungen als Auftakt zu einer auf breiterer Basis durchzuführenden sprach- und stilvergleichenden Studie dienen. Sie versuchen an einigen Beispielen zu zeigen, wie ein Gleichnis oder Bild oder auch nur eine Grundsituation – um nicht von Archetypen zu sprechen – aus dem Zusammenhang von Blakes Werk sozusagen herausgehoben und in ein Stück von Yeats transponiert wurden. Dies ist offenbar der Fall bei der unten zitierten Stelle aus Yeats' Versspiel *The Shadowy Waters*, das – ein interessantes Beispiel für die verschiedenartige Wertung, welche dem Stück von seiten der englischen Anglistik zuteil wurde! – von N. A. Jeffares gelobt wird als „this beautiful pre-Raphaelite praise of Beauty“²⁾, während L. Macneice es abtut als „an extreme

¹⁾ *The Letters of W. B. Yeats*, ed. A. Wade (London, 1954), S. 153.

²⁾ N. A. Jeffares, *W. B. Yeats, Man and Poet* (Oxford, 1941).

example of old-fashioned romantic escapism“¹⁾. Zweifellos hat Jeffares recht, daß das Stück ein Loblied auf die Schönheit ist, doch möchte ich ergänzend auf die religiösen Obertöne nachdrücklich hinweisen, denn gerade Stellen wie „The mystic bread, the sacramental wine, / The red rose where the two shafts of the cross, / Body and soul . . . are mixed into one joy“²⁾ zeigen Yeats' Kreisen um das zentrale Thema der Sehnsucht der Seele nach göttlicher Liebe.

Gerade zu einer Zeit als Yeats, der später sparsamer mit Bildern umging, noch mit einer Überfülle von bildlichen Vorstellungen rang, trifft man bei ihm auch ein Bild an, das für die mystisch-großartige Phantasie Blakes von zentraler Bedeutung war. Es handelt sich um das Netz – *image*, welches bei Yeats in den magischen Zauber seiner mystischen Erotik eingetaucht erscheint, wie die folgenden Worte Forgaels an seine gefangene Königin zeigen:

Do what you will
For neither I nor you can break a mesh
Of the great golden net that is about us³⁾.

Diese beschwörenden Verse sind dramatisch relevant insofern als sie die widerstrebende Königin in das „golden net“ der „Druid craft of his wicked music“ gebannt halten sollen. Sie werden von Forgael gerade in dem Augenblick wiederholt, als Dectora daran ist, über Bord zu springen, um Forgaels faszinierender Macht zu entgehen:

My hands are still;
The Ever-living hold us. Do what you will,
You cannot leap out of the golden net⁴⁾.

Nach diesem metaphorischen Einsatz des Motivs wird es jetzt sozusagen noch als Bühnenrequisit verwendet, indem der ekstatische Forgael Dectoras Haar um sich windet und dabei ausruft:

Beloved, having dragged the net about us,
And knitted mesh to mesh, we grow immortal⁵⁾.

In diesem Spiel ist somit das Bild vom Netz offenbar von jener Anschauung beeinflusst, die Yeats in einem unveröffentlichten

1) L. Macneice, *The Poetry of W. B. Yeats* (Oxford, 1941), 98.

2) *The Collected Plays of W. B. Yeats*, 2nd ed. (London, 1952), 152.

3) Ebd., 157.

4) Ebd., 157.

5) *Collected Plays*, 167.

Brief vom 25. 5. 1926 geäußert hat: „The mystic vision and sexual love use the same means“; in ähnlicher Weise bezeichnete er auch in einem späteren Briefe dieses Jahres „spiritual excitement“ und „sexual torture“ als untrennbar¹⁾. Vor und zwischen den angeführten drei Stellen dramatisch-lyrischer Verwendung tritt das Netz-*image* noch dreimal auf, was fast an eine leitmotivische Funktion denken läßt. So deutet Forgaels suggestiv an Dectora gerichtete Feststellung „Both you and I are taken in the net“²⁾ auf eine schicksalhafte Vorherbestimmung der Liebe beider durch die *Ever-living* hin. Die nächste, an die Sterne greifende und kühn metaphorische Wendung von dem „shivering casting-net of the stars“ dürfte genügen, um Macneices Behauptung zu widerlegen, daß „The ‚Properties‘ are poetic in the narrowest sense“³⁾. Nicht nur schwingt in der Gesamtverwendung des Netz-Bildes in unserem Einakter die persönlich-dichterische Faszination Yeats' mit – die auch in Forgaels Harfenspiel symbolisiert ist –, sondern das Bild ist ambivalent genug, um den Dichter auch bei seinem Vorstoß durch die Traum-Wirklichkeit-Relation zum metaphysischen Grund des Seins (Unsterblichkeit) zu begleiten.

Dasselbe Bild – wenn auch als schwarzes und nicht als goldenes Netz – ist bei seiner nächsten Verwendung in *The Hour-Glass*, dieser höchst eigenartigen Fassung des Everyman-Themas, deutlich in die Atmosphäre des christlichen *Miracle Play* gerückt. Darin erzählt der Fool dem Wise Man:

Every day men go out dressed in black and spread great black nets over the hills, great black nets . . . They spread them out on the hills that they may catch the feet of the angels; but every morning, just before the dawn, I go out and cut the nets with the shears and the angels fly away.

Noch einmal wird in diesem Spiel von „the great Fisher's net“⁴⁾ gesprochen. Im Munde des Engels ist dieser Bezug eindeutig undämonisch, religiös-christlich, was durch das „purgatorial fire“ der nächsten Zeile wie auch durch die Shakespearisch anmutende Metapher in „Spring to your peace“ erhärtet wird, indem die im skeptischen Zeitalter seltene gläubige Seele einem auf seine Wanderzeit wartenden laichenden Fisch gleichgesetzt ist.

¹⁾ Siehe R. Ellmann, *Yeats, the Man and the Masks* (London, 1949), 264.

²⁾ *Collected Plays*, 156.

³⁾ A. a. O., 98.

⁴⁾ *Collected Plays*, 305 und 310.

Nun hat schon N. A. Jeffares¹⁾ etwas zögernd geäußert, das Netz-Motiv in *The Shadowy Waters* „might owe something to Blake's poem *The Golden Net*“. Jeffares erwähnt aber nicht die zweite Verwendung des Bildes, wie ich sie aus *The Hour-Glass* zitierte; ebenso wenig hat er sich mit der Frage des Einflusses näher befaßt. Ich zitiere daher im folgenden die relevanten Stellen aus Blakes Gedicht *The Golden Net*²⁾, wo es von den drei Jungfrauen heißt:

They bore a Net of golden twine
To hang upon the Branches fine.

Als der Dichter über das Leid von Schönheit und Liebe in Tränen ausbricht, heißt es weiter:

When they saw my Tears, a Smile
That did Heaven itself beguile,
Bore the Golden Net aloft
As on downy Pinions soft
Over the Morning of my Day.

Der Dichter bleibt zurück:

„Under the Net I stray...“

Auf den ersten Blick will es scheinen, daß Blakes Gebrauch des Bildes mehr visuell und statisch ist – ein Eindruck, der wohl darauf beruht, daß bei Blake die Vorstellung des Einfangens fehlt, welche in den aus Yeats' Spielen zitierten Stellen dominiert. Allein, ein anderes Gedicht von Blake, das Jeffares nicht erwähnt, liefert das fehlende Motiv. Es ist *Visions of the Daughters of Albion* (1793), worin sich folgende Zeilen finden:

But silken nets and traps of adamant will Oothoon spread,
And catch for thee girls of mild silver, or of furious gold³⁾.

Es kann nun wohl keinem Zweifel mehr unterliegen, daß das Bild von dem *golden net* in einem – vielleicht unbewußten – Aneignungsprozeß von Yeats (der als Mitherausgeber von Blakes Gedichten mit ihrer Bildersprache vertraut war) in seine Versdramen übernommen wurde. Dabei darf man allerdings nicht übersehen, daß Blakes dicht gewobenes Bild mit seiner starken, aber unbestimmten visuellen Wirkung und seiner aktuellen Lokalisierung mittels industrieller Assoziationen bei Yeats in ein locker

¹⁾ A. a. O., 314.

²⁾ W. Blake, *Poems and Prophecies* (Everyman's Library, 1927), 324/5.

³⁾ Ebda., 61.

geknüpftes, romantisch zartes und zugleich nervös verfließendes Gebilde umgewandelt wurde, was auch mit Yeats' weniger kompaktem und die Sprache nicht so einzwängendem Metrum zusammenhängen mag. Dabei berührt Yeats' Verwendung des Netz-Bildes im Rahmen seiner Bildersprache als mehr zufällig und weniger zentral bedeutsam, während es bei Blake von ambivalenten Symbolen des Webens geradezu wimmelt. Ich erwähne davon nur die bei D. J. Sloss und J. P. Wallis¹⁾ gesammelten Wendungen wie *the web or net of religion*, *the dark net of perfection*, *the forged nets of iron*, *the Looms of Death and the Looms of Love* und *the Veil and Net of Vala*, von denen die letzte z. B. als Symbol der „evils in thought and morality“ gedeutet wird. Ja sogar die Verknüpfung der schwarzen Farbe mit dem netz-artigen Einfangen findet sich zweimal bei Blake. Die erste der beiden Verwendungen enthält einen deutlichen Bezug auf die von Blake als Feind des natürlichen Lebens empfundene Kirche – einen Bezug, den man an der oben aus Yeats' *The Hour-Glass* angeführten Stelle wohl auch zumindest vermuten darf; allerdings ist hier die Vorstellung schwarz noch von dem Netz-Bild getrennt:

and Priests in black gowns were walking their rounds –
Then Cruelty knits a snare and spreads his baits with care.²⁾

An der zweiten Stelle wird Schwarz als Symbol düsterer Melancholie direkt mit der Vorstellung eines drohend über London geworfenen Netzes verknüpft:

The shuttles of death sing in the sky . . . weaving black melancholy as a net
And despair as meshes closely woven over the west of London³⁾.

Ferner sei im Werk der beiden Dichter noch auf zwei weitere Parallelen hingewiesen, deren erste ich zwischen Blakes langem und schönem Gedicht *Auguries of Innocence* und Yeats' schon behan-

¹⁾ *The Prophetic Writings of W. Blake*, ed. D. J. Sloss and J. P. R. Wallis (Oxford, 1926), II, 243/4 und 252.

²⁾ *Poems and Prophecies*, 30 und 31. Daß das Bild des *Golden Net* möglicherweise von Blake nicht erfunden, sondern von ihm nur gefunden wurde, legt seine Verwendung in Shakespeares *The Merchant of Venice* nahe (3. 2. 122), wo es vom Haar der Portia heißt, daß in ihm der Maler "hath woven / A golden mesh t'entrap the hearts of men" (nicht erwähnt bei C. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery*, Cambridge University Press, 1952, 124–6).

³⁾ Ebd., 202.

deltem *The Hour-Glass* ziehen möchte. In *Auguries of Innocence* sieht Blake Ewigkeit und Zeitlichkeit in eins; er schaut das Entstehen der vollständigen Gestalt aus dem bloßen Keim und spürt den Rückwirkungen nach, welche die Ereignisse der natürlichen Ordnung im übernatürlichen Bereich haben. Um die Absurdität der agnostischen Haltung menschlicher Wesen zu illustrieren – die letztlich gleichbedeutend mit Selbstaufgabe wäre –, argumentiert Blake folgendermaßen:

He who Doubts from what he sees
Will ne'er Believe, do what you Please.
If the Sun & Moon should doubt,
They'd immediately Go out¹⁾.

Trotz des Unterschieds im Metrisch-Rhythmischen möchte man einen deutlichen Nachklang des Blakeschen Gedankens in Yeats' Satz vom Sterben des Saftes in den Grashalmen vernehmen:

...Children,
The sap would die out of the blades of grass
Had they a doubt. They understand it all,
Being the fingers of God's certainty...²⁾

Mögen auch die bei Blake personifizierten verlöschenden Gestirne, Sonne und Mond, bei Yeats in ein Vegetationsgleichnis „umgedichtet“ sein, so ist doch die Ähnlichkeit in der verbalen Formulierung *should doubt – had they a doubt* und die thematische Verwandtschaft in der Absage an die agnostische Haltung unverkennbar.

Die bisher angezogene Parallele zeigt bei mehr oder minder starken Veränderungen doch deutliche Anklänge an Blakes Gedichte. Es handelt sich um jene Spiele von Yeats, die nach seiner intensivsten Beschäftigung mit Blake, seiner Herausgabe von Blakes Werken mit J.W. Ellis (1889–1893), entstanden: *The Shadowy Waters* (erste Fassung 1900, umgeschrieben 1906, Bühnenversion 1907) und *The Hour-Glass* (an dem Yeats seit 1902 arbeitete und das 1913 vollendet und gedruckt wurde). Aber noch in seinem viel später vollendeten, einer poetischen Predigt und *Morality* ähnlichen Versspiel *Purgatory* (1938/9) sehe ich eine Blakesche Ur-situation durch eine kompliziertere gedankliche Struktur und einen

¹⁾ *Poems and Prophecies*, 336.

²⁾ *Collected Plays*, 320.

individuellen, maskenlos-kraftvollen Altersstil durchscheinen. Und hier möchte ich eine zweite Parallele zu ziehen versuchen. Zunächst, daß ein solch spätes Nachwirken Blakes denkbar ist, läßt eine briefliche Bemerkung von Yeats aus dem Jahre 1929 erkennen, in welcher er einen eigenen Traum mit einem alten Gedanken Blakes in Verbindung bringt und weiter schreibt: „I will probably find I have written it in a poem in a few days“¹⁾. Es ist daher wohl möglich, daß Yeats noch 36 Jahre nach seiner intensiven Beschäftigung mit Blake die Grundsituation von dessen Gedicht *In a Mirtle Shade* in Erinnerung hatte, welche einen Jugendlichen, einen alten Mann und einen symbolischen Baum zeigt. Wenn bei Blake das Kind den Vater erschlägt, so ist es bei Yeats umgekehrt, allerdings erst nachdem der Junge mit dem Gedanken, den Alten umzubringen, gespielt hat. Der Baum – bei Blake eine Myrte – ist nach Bronowski ein Symbol des Entzückens und des todbringenden väterlichen Erbes²⁾, während er bei Yeats als Symbol der „purified soul“ zu deuten ist. Gemeinsam dagegen ist Yeats' Spiel und Blakes Gedicht die Stimmung der Rückerinnerung des alten Mannes an seine Jugend. Bei Yeats kommt dazu das Motiv der Wiederkehr des Vergangenen und – damit verbunden – die Vorstellung vom Fegefeuer in einem mehr spiritistischen als orthodox-religiösen Sinn, nämlich:

The souls in Purgatory that come back
To habitations and familiar spots...
...Re-live
Their transgressions, and that not once
But many times; ..³⁾

Das Motiv der Vorherbestimmung (unter Anspielung auf Tertullian) wendet die lyrisch-sprunghafte Behandlung von Blakes *Kollektaneen-Buch* in eine dramatische Konsequenz insofern als der Alte durch die Ermordung des Jungen den Folgen des Fehltritts seiner Mutter ein Ende bereiten will. Allerdings sieht er dabei ein – was aber sprachlich nicht ganz klar zum Ausdruck kommt –, daß er mit seiner Tat die im Fegefeuer leidende Mutter nicht erlösen kann, worauf er die Gnade Gottes anruft. Dies ist gewiß – oberflächlich gesehen – verschieden von Blakes Thema in *In a Mirtle*

¹⁾ Wade, a. a. O., 758.

²⁾ J. Bronowski, *William Blake 1757–1827, A Man without a Mask*, (Penguin Books, 1954), 174.

³⁾ *Collected Plays*, 682.

Shade, worin nach Bronowski¹⁾ der Gedanke verarbeitet wird, daß die Erfahrung allein die Blüten fruchtbar machen kann, nach denen sich die Unschuld sehnte. Tiefer gesehen, verbindet aber beide Werke die Auffassung, daß die Selbsterlösung des Menschen durch die dämonisch entfesselte Tat nur zu Schuld führen kann. Schon 1921 hatte Yeats in der Gedichtsammlung *Michael Robartes and the Dancer* an Blakes *Innocence*-Thema angeknüpft und dieses mit dem Motiv der Selbsterlösung in Verbindung gebracht:

...all hatred driven hence,
The soul recovers radical innocence
And learns at last that it is self-delighting,
Self-appeasing, self-affrighting,
And that its own sweet will is Heaven's will²⁾;

Dieses selbst-genügsame, auf Gott nicht angewiesene Menschentum kehrt wieder in der Haltung des Griechen in *The Resurrection*, woran Yeats zwischen 1926 und 1931 arbeitete.

Wie komplex die Variationen sind, die Yeats dem Blakeschen Urmotiv der Erfahrung abgewinnt, kann hier nur angedeutet werden: Das Dramolett *Purgatory* kann man einmal biographisch auslegen als eine späte poetische Abrechnung mit dem für Yeats so einschneidenden Maud-Gonne-Erlebnis³⁾, andererseits als Schaffensübergang von der mystisch-übernatürlichen Engelwelt einer früheren Periode zu einem parapsychischen Jenseits spiritistischer Prägung. Dabei verbinden sich christlich-Danteske Vorstellungen vom Fegefeuer mit orientalisch-buddhistischen Zügen einer Widergeburtstheorie: „after a full atonement or expiation, perhaps after many lives ... the Beatific Vision“⁴⁾; außerdem lassen sich Spuren des Subjektivismus Berkeleyscher Prägung (wie in *Calvary*) und gnostisch-doketische Motive (ähnlich wie in *The Resurrection*)⁵⁾ beobachten. Wie schon das traurig-trostlose *Calvary* mit der Gestalt des ohnmächtigen, seiner wunderbaren Strahlungskraft be-

¹⁾ A. a. O., 174.

²⁾ *The Collected Poems of W. B. Yeats* (London, 1952), 213/4.

³⁾ Vgl. auch die bitteren Worte über seinen Rivalen McBride („A drunken, vainglorious lout“) in *Easter 1916*.

⁴⁾ Aus Yeats' Kommentar zu *An Image from a Past Life*, nach Jeffares, a. a. O., 209.

⁵⁾ Zur Theologie vgl. A. Richardson, *Creeeds in the Making*, 36–38 und *Religion through Drama*, ed. M. Sims-Williams (SMC Press, London, 1949), 80–82.

raubten Christus und das spiritistische Phantomspiel. *The Resurrection* mit seiner parapsychischen Metamorphose des Wunders, so bezeugt noch *Purgatory*, daß Yeats, der in theologischer Hinsicht eklektisch vorging, jene Anweisung widerstrebend befolgt, welche er an *poet* und *sculptor* richtet: „Do the work . . . bring the soul of man to God“¹⁾. Dieses Widerstreben hat Yeats selbst als Ringen zwischen dem *Christian man* und dem *unchristened heart* in dem achten Gedicht seiner *Vacillation* hellsichtig formuliert²⁾.

In dem letzten religiös-philosophischen Versspiel *Purgatory*, von dem Yeats sagt „I have put there my own conviction about this world and the next“³⁾, ist die Nachwirkung Blakes sogar in der Versform erkennbar. Blakes vier-hebigen schematischen Reimpaaren steht bei Yeats ein fast prosamäßiger Rhythmus gegenüber, der zwar kein regelmäßiges Metrum erkennen läßt, aber doch vorwiegend einem vier-hebigen, seltener einem Blankvers – ähnlichen Prinzip folgt –, jene *short line*, *but not sprung* also, die er wohl wegen ihrer *strong driving force* wählte⁴⁾:

Blake:	Yeats:
I fear'd the fury of my wind	And somebody stands there although
Would blight all blossoms	The floorboards are all
fair & true;	burnt away

Die Wirkung von Yeats' Versen ist etwas ungenlenk, was auch Macneice bestätigt, der hier „a new tougher and starker kind of verse“ feststellt; Moody E. Priors begeistertes Urteil über die Sprache von *Purgatory* wird man bei aller Anerkennung der „brilliant intensity“, auf welche dieses Stück gestimmt ist, daher kaum teilen wollen⁵⁾.

Über konkrete Einzelfälle der Berührung zwischen Blake und Yeats hinaus besteht in Yeats' Spätwerk eine deutliche Ähnlichkeit im Ton brutaler Offenheit, wie er etwa in den Worten des Alten Mannes in *Purgatory*: „I struck him with a knife, / That knife that cuts my dinner now“ und bei Blake: „So I smote him and his gore /

¹⁾ In dem Gedicht *Under Ben Bulbin* (4. 9. 1938).

²⁾ *Collected Poems*, 285/6.

³⁾ *Letters on Poetry from W. B. Yeats to Dorothy Wellesley*, ed. D. Wellesley (Oxford, 1940), 47, 49 und 202.

⁴⁾ A. a. O., 196.

⁵⁾ M. E. Prior, *The Language of Tragedy* (New York, 1947), 338–340 („There is hardly a finer example of the adaptation of the idioms of modern poetry to the requirements of spoken dialogue.“)

Stain'd the roots my mirtle bore“ auffällt; oder – auf die erotische Sphäre übertragen – in der einem Gedicht aus Blakes *Kollektaneen* entnommenen Zeile: „I ask'd a lithe lady to lie her down“ und Yeats' „whilst those two lie upon the mattress / Begetting me...“.

Die Berührungspunkte zwischen Yeats und Blake, dem Vorkämpfer der „human form divine“, sind also nicht nur auf Gedankliches beschränkt, so z. B. auf die beiden gemeinsame Doktrin von „self“ und „anti-self“¹⁾ und auf die gemeinsame Sehnsucht nach dem goldenen Zeitalter, wie sie in Yeats' Prosadrama *The Unicorn and the Stars* dem kriminellen Mystiker Martin Hearne in den Mund gelegt wird. Blake und Yeats erfüllen auch von der sprachlich-bildhaften Seite her, was Bonamy Dobrée von den Dichtern verlangt: die Rolle der „vital energisers of tradition“²⁾.

INNSBRUCK

A. M. PIRKHOFFER

¹⁾ Siehe darüber Macneice, a. a. O., 107 und L. C. Knights, *Explorations* (London, 1946), 128. Außer dieser antinomischen Sicht des Lebens hebt Macneice (A. a. O., passim) als weitere Gemeinsamkeit zwischen dem Stil von Blake und Yeats die prophetische Manier und die Neigung zur Verbindung von Epigramm und Symbol hervor. H. Adams' Buch *Blake and Yeats: The Contrary Vision* (1955) geht auf die Versspiele von Yeats nicht näher ein.

²⁾ B. Dobrée, *The Broken Cistern, The Clark Lectures 1952–53* (London, 1954).

BUCHBESPRECHUNGEN

George Cary, *The Medieval Alexander*, ed. by D. J. A. Ross. Cambridge University Press 1956. XVI, 415 S. Preis 52/6 d.

Es ist nicht eigentlich ein anglistisches Buch, das – prächtig ausgestattet und in manchen Stücken des 2. Teils bestechend geschrieben – zur Besprechung vorliegt. Der Verfasser ist Italianist, der Herausgeber ist Fachmann für Französisch. Trotzdem hat eine ausführliche Besprechung in der Anglia ihre Berechtigung: die Alexandersage aller Literaturen ist eine Einheit; die Quellen sind fast überall die gleichen, und zwischen den Einzelliteraturen bestehen besonders auf diesem Gebiet zahlreiche Querverbindungen. Fr. Pfister zeigte wiederholt, wie notwendig es ist, auf solchen universellen Gebieten die Forschung nicht an den Grenzen der Einzeldisziplin halt machen zu lassen¹⁾.

Die Schwierigkeit der Erforschung der Alexandersage liegt in ihrer weiten Verbreitung und den unendlich vielfachen Verzweigungen, die es dem einzelnen Forscher fast unmöglich machen, sich einen verlässlichen Überblick zu verschaffen, zumal die kritischen Texte fehlen, z.T. die Textausgaben überhaupt.

Es ist ein rechtes Unglück, daß die Ausgaben von den besten Sachkennern in Aussicht gestellt wurden, als reserviert galten und nicht erschienen sind. Schon W. Kroll hat den versprochenen vollständigen Pseudo-Kallisthenes nicht geliefert; die 3 interpolierten Fassungen der *Historia de Preliis* waren uns gleichfalls verheißen²⁾, das wichtige Epos des Quilichin ist ungedruckt, und selbst von der im Mittelalter der Aeneis gleichgeschätzten Alexandreis des Walter von Châtillon besitzen wir keine kritische Ausgabe, die aus Streckers Feder erwartet wurde.

Das Fehlen von Editionen, auch volkssprachlicher Texte, macht nicht nur alle Arbeiten ungemein zeitraubend und unsicher, sondern läßt uns in der Beurteilung mittelalterlicher Dichter vielfach nicht klar sehen: immer wieder hat es sich herausgestellt, daß Dichter, die wegen ihrer Erfindungs-

¹⁾ Z. B. GRM 16, 1928 oder Engl. Stud. 74, 1940.

²⁾ Vor einem halben Jahrhundert von U. Bernays. Danach wurde J₁ und J₂ nach allen Handschriften von Hilka mehrfach angekündigt – er schrieb dem Verfasser dieser Zeilen vor mehr als 20 Jahren, diese Arbeit sei druckfertig; J₃ habe Magoun übernommen. Hilka ist gestorben und, da Cary viel Material von Magoun übernommen hat, aber nichts über die Ausgabe von J₃ erwähnt, können wir wohl auch auf diese Ausgabe nicht mehr rechnen.

gabe oder wegen der Benutzung verschiedener Quellen nebeneinander gelobt wurden, nichts weiter – oder besser: nichts Geringeres! – wollten als die Historie bieten, was in ihren Augen allerdings sehr vielfach identisch war mit Quellentreue, und daß sie daher ihre Ehre darein setzten, ihre – uns lange verborgen gebliebene – Vorlage möglichst gut zu übersetzen¹⁾. So ging es, um nur zwei Beispiele zu nennen, mit den von Skeat und dann von Magoun herausgegebenen mittenglischen Fragmenten oder mit Hartlieb.

Deshalb sollte jedes zusammenfassende, einen Überblick gewährende Werk von vornherein willkommen sein und verdient gründliche Prüfung in allen Einzelheiten.

Das Buch des 1953 verstorbenen G. Cary ist seit 1950 im wesentlichen fertig. Das Trinity College, Cambridge, beschloß, daß die Dissertation zwar veröffentlicht werden sollte, "but that this could not be done till it had been thoroughly revised by a specialist" (S. VI).

Wer die knifflige Arbeit auf diesem Gebiet kennt, weiß, daß die Erfüllung dieses Verlangens mehr Arbeit erfordert hätte, als ein neues Buch zu schreiben. Der Herausgeber konnte nur ganz wenige Seiten ändern; die längste Ergänzung ist ein Nachtrag, in dem die Ergebnisse zweier wichtiger nicht benutzter Arbeiten²⁾ auf 2 ½ Seiten zusammengefaßt werden.

Das Buch ist in 2 Teile geteilt. Der 1. Teil stellt die Quellen der mittelalterlichen Kenntnisse über Alexander zusammen, entspricht also dem, was Magoun in der Einleitung seiner Ausgabe der beiden mittenglischen Fragmente³⁾ sehr gewissenhaft und fast immer zuverlässig zusammengetragen hatte.

Der 2. Teil ("The medieval conception of Alexander") untersucht die mittelalterlichen Texte (nicht nur solche romanhafter Art) auf die wichtigsten Charakterzüge des Helden, die in ihnen jeweils hervorgehoben werden. Es ist bekannt, daß man von einer Charakterzeichnung in den mittelalterlichen Alexanderromanen vielfach nicht reden kann, weil die meisten Schriftsteller bis zu einer gewissen Zeit hinauf, die in den verschiedenen Literaturen verschieden früh eintritt, jeweils die (als geschichtlich angesehenen) Ereignisse wiedergeben wollten, die ihre Quelle berichtet, die häufig bereits interpoliert oder wenigstens glossiert war, so daß nicht selten die widersprechendsten Züge nebeneinander stehen, mit den Vorstellungen verknüpft, welche die verschiedenen Zeiten vom idealen Helden hatten. Darauf hatte ich bereits 1935 hingewiesen: der Dichter konnte die Tatsachen nicht ändern, sondern höchstens hier und da, meist ohne sich dessen bewußt zu werden, das Geschehen anders deuten.

¹⁾ Wie und aus welchen Gründen trotzdem unbewußte und sogar bewußte Änderungen zustande kommen, habe ich in meiner Italienischen Alexandersage 1935 pass., bes. Kap. I, 5 und X, 3 untersucht, wo ich teilweise das Glück hatte, einen Text mit seiner direkten Vorlage und mit deren direkter Vorlage vergleichen zu können.

²⁾ Pfister 1946 und Merkelbach 1954.

³⁾ F. P. Magoun, *The Gestes of King Alexander of Macedon*. Cambridge (Mass.) 1929.

Vielleicht ist es eine Folge hiervon, daß im 2. Teil des vorliegenden Buches vielfach das Ziel, die mittelalterliche Auffassung von Alexander darzustellen, vergessen wird und die Romane als solche charakterisiert werden.

Paul Meyer, der 20 Jahre an seinem *Alexandre le Grand dans la littérature française du moyen âge* gearbeitet hatte, mußte trotzdem die Kritik um Nachsicht bitten, und andere haben es ihm nachgetan, wenn sie selbst in den Urwald der Mss. und Versionen eingedrungen waren. Das Vorwort der bestenfalls zweijährigen Arbeit eines Anfängers erweckt den Eindruck, als habe der Stoff und die unzähligen Vorarbeiten, die der Verfasser z.T. mit unqualifizierten Zensuren versieht¹⁾, nur auf das Erscheinen seines Buches gewartet – allerdings hat man meist nicht den Eindruck, daß er die Texte selbst in der Hand gehabt hat und sich der Schwierigkeiten bewußt geworden ist.

Der ganze 1. Teil ist im wesentlichen eine Periphrase des entsprechenden Teils von Magoun, wobei sich teilweise die Arbeit des Verfassers auf Satzumlagerungen, Austausch von Synonymen, willkürliche Änderung der Anordnung des Stoffes beschränkt. Da Cary im Vorwort die Mitbehandlung von lateinischen Historikern hervorhebt, so sei hinzugefügt, daß er einige lat. Historiker in den Text aufgenommen hat, die Magoun nur in Anmerkungen besprochen hatte; und da er auch deren Übersetzungen anführt, so muß auf meine vollständigere Zusammenstellung a.a.O. S.236, Anm. und 317f. und die Anmerkungen hingewiesen werden. Decembrios international erfolgreiche Curtius-Übersetzung beispielsweise ist genau 30 Jahre älter als der als ältester genannte Lucena. Weshalb ins Lateinische oder eine Volkssprache übersetzte Griechen nicht erwähnt werden, die in der späteren, von Cary auch behandelten Zeit als Quellen nicht ohne Bedeutung waren, leuchtet nicht ein.

Wie der Verfasser dabei vorgeht, sei an zwei herausgegriffenen Beispielen gezeigt.

Magoun S. 45

II. Dindimus on the Brahmins

The second tractate in question corresponds to Müller's Ps.-Call. iii, 11–12, sometimes erroneously attributed to Palladius.

Cary S. 13

I.I.b.ii. Dindimus on the Brahmins

This tractate corresponds to Pseudo-Callisthenes III, 11–12 (Müller), sometimes falsely attributed to Palladius²⁾.

¹⁾ Besonders verärgern ist die nie ohne Vorbehalte erfolgende Nennung seiner Vorgängerin auf germanistischem Gebiet E. Grammel, Diss. Frankfurt 1931.

²⁾ Pfister, *Kleine Texte zum Alexanderroman*, 1910, S. IX hatte gesagt: „Mit Unrecht wird dieses Traktätchen von manchen als Teil der Palladiusschrift aufgefaßt . . .“

In tone it reflects a late survival of the Cynic attitude toward Alexander and in content presents an unfavorable comparison of the Macedonians with the Indians. Besides the text in Ba[mberg MS], there exists a second version, *Anonymus de Brachmanibus*.

It compares the Macedonians unfavourably with the Indians, and echoes the Cynic attack on Alexander. There is a text in the Bamberg manuscript of the *Historia de Preliis*, and a second Latin version, *Anonymus de Brachmanibus*.

Die Literaturangaben sind etwas knapper als bei Magoun; der wichtigste und grundlegendste Aufsatz über die Brahmanentexte, der nach Magouns Buch erschienen ist – Pfister, *Das Nachleben der Überlieferung von Alexander und den Brahmanen*, Hermes 76, 1941, S. 143ff. – wird nicht zitiert oder verwendet.

Über die *Metzer Epitome*¹⁾:

Magoun S. 33 Anm. 3

Of disputed classification is the so-called *Metz Epitome* . . . [es folgen einige bibliogr. Angaben]; see also W. Kroll, *Historia Alexandri* (cit. supra), pp. Xff., for arguments in favour of the view that this may be a direct translation from a Greek MS. of the α -type and of value for establishing a critical α -text.

Cary S. 59

Still of uncertain classification is the *Epitome* preserved at Metz. The work is apparently a Latin abridgement of α -Pseudo-Callisthenes independent of Julius Valerius, and of considerable value for establishing a critical α -text.

Soweit ist der Abschnitt eine unkritische Vergrößerung von Magouns heute überholter Darstellung. Was in den folgenden Zeilen über Magoun hinaus gesagt wird: Die *Epitome* enthalte einen unabhängigen Text über Alexanders Testament und Tod usw., ist irreführend und wohl aus Merkelbach²⁾ mit Ausfelds Meinung kontaminiert. Die Handschrift, in der die *Metzer Epitome* steht, enthält 3 verschiedene zufällig zu einem Band zusammengebundene Texte; keiner der 3 hat direkt mit dem Pseudo-Kallisthenes zu tun bzw. ist von ihm abhängig. Die eigentliche *Epitome* ist im wesentlichen eine originallateinische Fassung, die u. a. einen Historiker der Kleitarchos-Tradition verwendet, gleichgültig, ob Curtius selbst, wie Pfister meint, oder nicht.

Unter den bibliographischen Angaben wird Magoun, aus dem die von mir abgedruckten Sätze stammen, nicht zitiert, hingegen das kühne Buch Merkelbachs besonders genannt. Daß auf S. 355 auf Pfisters "short study" (nämlich die grundlegende Untersuchung in dem Aufsatz „Studien zum

¹⁾ Das Alter der Hs. (10. Jahrh.) hätte angegeben werden sollen; aber da es bei Magoun nicht steht, fehlt es auch bei Cary.

²⁾ *Die Quellen des griechischen Alexanderromans*, 1954.

Alexanderroman“, in: *Würzburger Jahrbücher*, 1946, S. 29ff., bes. 37ff.) hingewiesen wird, ist kein Ersatz für den irrigen Textwortlaut.

Nach Feststellung solcher Aufschwemmungen und übertreibenden Periphrasen von Magouns Text verliert der Kritiker fast die Lust, weiter zu prüfen. Wenn Cary S. 58 schreibt: „A translation of . . . was made about 1510“, wo Magoun geschrieben hatte: „About 1510 a very literal translation was made“, so fragt man sich: Was soll das? Ein Autor, der nichts Besseres zu sagen weiß als der Vorgänger, sollte diesen mit Anführungszeichen wörtlich oder wenigstens genau zitieren, schon um zu verhindern, daß der Leser nach Forschungen sucht, die ihm unbekannt geblieben sind und die den geänderten Wortlaut verursacht haben. Änderungen des Wortlauts aber bringen immer Ungenauigkeiten hinein, was Magoun, der die Forschungen zahlreicher anderer stark gekürzt darstellen mußte, sehr wohl wußte¹⁾.

Hätte Cary statt des ganzen 1. Teils einige Seiten bibliographischer Ergänzungen mit Ergebnissen der neueren Forschung gebracht, so wäre das mehr gewesen, zumal die einzelnen Versionen im 2. Teil seines Buches wiederkehren.

Schlimmer noch sind Fälle wie diese. Cary S. 44: „As a source, the recension [J₁] was used by Albéric, Lamprecht, Jacques de Vitry and in various minor accounts“. Vgl. damit Magoun S. 50: „J₁ . . . was drawn upon as a secondary source by Albéric (whence Pfaffe Lamprecht), later by Rudolf von Ems, the *Roman* and by Jacques de Vitry . . .“. Hier kann die erfolgte Fortlassung eines Adjektivs oder einer Klammer schwersten Schaden stiften, wenn sich jemand auf Carys Angabe verläßt (denn die Hauptquellen sind ganz andere), und daß Pfaffe Lamprecht neben Alberich auch J₁ in Händen gehabt, ist eine Gratisbehauptung²⁾. Übrigens hat, wie mir jetzt scheinen möchte, auch der franko-provenzalische Alberich J₁ nicht gekannt, und nur für den nicht von der Vorauer Handschrift begleiteten Teil des Straßburger Alexander, d.h. wahrscheinlich: also nicht für Lamprecht, läßt sich m.E. die Benutzung von J₁ nachweisen.

Ein ähnliches Mißverständnis scheint Carys Angabe zu sein, daß Walter von Metz unter die Benutzer der *Epistola ad Aristotelem* zählt (S. 15 und 234). Walter spricht – soweit ich sehe – nur von wunderbaren Vögeln, die jedoch sehr vielfache Quellen haben können³⁾. Zahlreiche andere Fälle übergehe ich, in denen der Verfasser nicht mit der Akribie und gewissenhaften Besonnenheit zu Werke geht, die der diffizile Stoff verlangt. So wird man bei allen

¹⁾ Magoun, S. VIII.

²⁾ R. von Ems hingegen ist mit Recht fortgelassen: Pfister hat diese Angabe als sehr fraglich und vermutlich ein Mißverständnis seiner (Pfisters) eigenen Angabe bezeichnet. Dieser Irrtum Magouns ist auch von mir in dem zusammenfassenden Kapitel über die Strahlungsrichtungen der einzelnen Fassungen, a.a.O. S. 313, übernommen worden, während ich auf S. 317 richtig J₂ angegeben habe.

³⁾ Auch der nicht verwendete Aufsatz von Pfister, „Von den Wundern des Morgenlandes“, *Dt. Jahrbuch für Volkskunde*, I, 1955, weiß nichts über Walter von Metz.

Abweichungen von Magoun Belege verlangen müssen, und wo sie fehlen, die äußerste Skepsis üben.

Es kann nicht Aufgabe des Rezensenten sein, bei der Zusammenstellung der zahllosen Einzelversionen den Weizen, der zweifellos vorhanden ist, von der Spreu zu sondern, was selbst dem Herausgeber nicht möglich war, der ja praktisch unbegrenzten Raum – aber auch nicht unbegrenzte Zeit – zur Verfügung hatte¹⁾.

Zu den Aufgaben des Rezensenten gehört es jedoch noch, dem Leser ein Urteil darüber zu ermöglichen, wie der Verfasser vorgeht, wenn es sich um Texte handelt, die zur Zeit von Magouns Buch gar nicht oder ungenügend bekannt waren. Da der Verfasser im Vorwort als Italianist vorgestellt wird, wähle ich einige der italienischen Alexanderromane und vergleiche die Angaben mit der einzigen Quelle, aus der der Verfasser seine Kenntnis schöpfen konnte, meiner *Italienischen Alexandersage*, da die meisten Texte bis auf die von mir gegebenen Proben ungedruckt sind.

1. Scolari, *Istoria Alexandri Regis*, S. 53 (vor 1355 und nach den ersten Jahren des Jahrhunderts – das ist die einzig mögliche Datierung).

a) So ohne weiteres, wie Cary es wiedergibt, habe ich den Entstehungsort der Dichtung nicht als "perhaps at Arezzo" angegeben. Aus der deutlich oberitalienischen Hs. lassen sich allerdings mittelitalienische Formen herauschälen, die zweifellos dem Verfasser angehören, weshalb ich Scolari mit dem gleichnamigen Verfasser eines Gedichts einer vatikanischen Hs. identifizierte, der nach der Angabe dieser Hs. in Perugia lebte und studierte und dort nachweislich die umbrische Sprache angenommen hatte. Wohin er sich nach Beendigung seines Studiums wandte – er war Exilflorentiner, Ghibelline (wie nach einigen Hss. seines Epos auch Quilichinus) oder Weißer Guelfe und möglicherweise entfernt verwandt mit Dante –, und auf welche Weise er einige vielleicht aretinisch-chianajolische Dialekteigentümlichkeiten erworben hat, wissen wir nicht. Von der Stadt Arezzo und der Entstehung der Dichtung dort habe ich nicht gesprochen.

b) Daß Scolari die 2. interpolierte Fassung der *Historia de Preliis* als Hilfsquelle benutzt hat, habe ich gleichfalls nicht behauptet; ich habe die Möglichkeit angedeutet, aber auf die Gegengründe sehr deutlich hingewiesen. Die Hilfsquelle nicht für *wonders*, sondern für bestimmte Fabelwesen, deren anderweitige Verbreitung ich S. 52 nachgewiesen habe (Isidor, auch Spec. Nat. und Reisende wie Mandeville) wird wohl für Scolari wie für J₂ eine ähnliche sein. Pfister vermutet die Herkunft letzten Endes aus einer Fassung des *Hadriansbriefes*; aber bei dem Fehlen einer kritischen Ausgabe von Quilichin können wir nicht einmal sagen, ob es nicht sogar von dessen Epos

¹⁾ Zum [großen französischen] *Roman d'Alexandre* glaube ich auf meine nicht zitierten Ausführungen *ZrPh*, 60, 1941, S. 507–13, hinweisen zu müssen, die die Entstehung der Arsenalfassung anders erklären als Armstrong in der Einleitung der unter seiner Leitung bearbeiteten großen Ausgabe in den *Elliott Monographs*, seit 1937 (von der übrigens nur Bd 1–5 zitiert werden, während 1955 bereits Bd 7 erschienen war). Auch Stefan Hofer, „Wie weit ging die Zehnsilbnerfassung?“ *ZrPh*, 65, 1949, wäre zu nennen gewesen.

– Scolaris Hauptquelle – Handschriften gibt, welche die gleichen Interpolationen zeigen¹).

2. S. 54. Der kurze Alexanderauszug im *Zibaldone* Puccis ist nicht nur in einer Hs. erhalten – ich hatte aus Zeitmangel nur eine Hs. konsultiert, wie ich S. 126 Anm. angegeben habe²).

3. S. 55. Der Abschnitt “Alessandreida in Rima” enthält zwei grobe Mißverständnisse. Jacopo (so ist der Name!) di Carlo hat keine *Alessandreida* gedruckt, sondern einen *Trojano*; durch eine solche Verwechslung wurde gerade der Irrtum der älteren Literatur über die Verfasserschaft hervorgerufen, weil der Dichter der *Alessandreida* eine *Eneida* gedichtet hat. Jacopo war florentinischer Geistlicher; der Verfasser des *Cantare* jedoch zweifellos aus Gubbio. Als Entstehungszeit hatte ich nicht 1430 angegeben, sondern mich, alles in allem genommen, für ca. 1440 entschieden. Wollte vielleicht der Verfasser durch diese unbegründete Änderung seine Selbständigkeit zeigen?

Also auch hier finden wir überall das gleiche Bild: die Darstellung des 1. Teils ist unselbständig, ungenau, flüchtig, schrecklich vereinfachend und irreführend.

4. Ganz hoffnungslos mißverstanden sind die Angaben über die sog. *Nobili Fatti*, die richtigzustellen mehr Platz erfordern würde, als Cary selbst daran gewendet hat. In Kürze kann ich nur folgendes sagen: Cary behauptet, das Gedicht sei erhalten in 2 Hss. (eine 3. sei verloren) und einem Fragment; es beruhe auf der 2. interpolierten Fassung (J_2) der *Historia de Preliis*.

Tatsächlich verhält es sich folgendermaßen: Der Titel *Nobili Fatti* kommt nur der Fassung der Hs. C zu. Die von Cary sogenannte Hs. H (Fragment) ist identisch mit Grions A, die Hilka herausgegeben und als gar nicht zu den *Fatti* ($< J_2$), sondern zu J_3 gehörig erkannt hat. Ich selbst habe nicht nur C (aus der ich Proben gegeben habe), sondern auch B beschrieben. Eine 4. Hs. (D), die offenbar zu B gehört, hat Hilka gelegentlich beschrieben.

Grion hat nicht die Hs. B abgedruckt, sondern einen Text nach B und C hergestellt (B allerdings als Basis), aber unkritisch und willkürlich; dazu nahm er noch A in einer von v.d.Hagen gefertigten Abschrift, ohne zu bemerken, daß diese Hs. zu einer ganz anderen Rezension gehört.

Verloren ist keine der Hss., da Hilkas Hs. identisch mit Grions Hs. A ist. Für die Behauptung, daß B und C getrennte Bearbeitungen sind, beruft sich Cary gleichfalls irrtümlicherweise auf mich. Ich neige zwar dieser Meinung zu,

¹) An verschiedenen anderen Stellen (z.B. S. 55) sieht Cary nicht den Unterschied, ob Episoden aus J_1 bzw. J_2 entlehnt sind oder aus der älteren, J_1 noch näherstehenden Fassung von J_3 bzw. der Quelle, aus der J_2 die Interpolationen bezog. – Was Cary als “evidence of no great learning” bei Scolari bezeichnet (Lesefehler, Anachronismen, “naïve deviations” usw.) ist in vielen, vielleicht gar allen mittelalterlichen Texten zu finden, wenn man sich die Mühe machte, sie danach zu untersuchen. Die weit tiefer liegenden Gründe glaube ich klargestellt zu haben.

²) Eine kritische Ausgabe des ganzen *Zibaldone* ist von Alberto Varvaro aus Palermo zu erwarten.

habe es aber nur als Möglichkeit hingestellt, die zu entscheiden eine besondere Untersuchung erfordere; ich hatte meine diesbezüglichen Notizen unverwendet gelassen, weil Magoun gerade eine Dissertation eines seiner Schüler über dieses Thema angekündigt hatte, die jedoch ungedruckt geblieben ist.

Soviel Zeilen, soviel Mißverständnisse bzw. Vergröberungen und noch einige mehr. Auch über die anderen italienischen Romane wird nicht einwandfrei referiert.

Diese Beispiele mögen als Beweis für das gewaltsame und flüchtige Vorgehen des Verfassers genügen; ein großer Fleiß sei ihm jedoch nicht abgesprochen, aber er hat bei der Eile seiner Arbeit an dem fast uferlosen Thema ein Vorgehen gewählt, das ich „schalten“ nennen möchte, oder vorgefertigte Teile schlecht und recht zusammenfügen, anstatt die Probleme kritisch zu durchdenken.

Der 2. Teil bietet ein durchdachteres Bild, das jedoch gleichfalls nicht ohne schwere Mängel ist. Es wird hier – im Gegensatz zum 1. Teil – sehr vieles hineingenommen, was nicht zur Alexandersage gehört, sondern nur durch den Namen des Königs mit ihr verbunden ist; und aus Literaturen, wo Vorarbeiten vorhanden waren, wird auch die Renaissancezeit behandelt (Kap. VI: „The Conception of Alexander in late medieval and Renaissance Italy“).

Es wird viel Interessantes zusammengestellt und entdeckt, was die Erforscher der Sage beiseite gelassen hatten: manches ist jedoch – bei aller Anerkennung der sonstigen bibliographischen Findigkeit des Verfassers – völlig ungenügend, wie die unter verschiedenen Abschnitten (S. 100, 107, 218, 231 ff., 333) wiederkehrende, als „burlesk“ und als „Anekdote“ bezeichnete Sage des gerittenen Aristoteles, die zur Alexandersage ursprünglich nicht die geringste Beziehung hat, wo der Verfasser sich allein auf die alte Darstellung Hérons (1892) stützt¹⁾.

Mit bemerkenswertem Fleiß werden nicht nur die Quellen des 1. Teils ausgewertet, sondern auch die verstreuten Urteile über Alexander und

¹⁾ Die fast unübersehbare neuere Literatur über die Sage hat der Rezensent verzeichnet in der Festgabe für Benedikt Kraft *Monumentum Bambergense*, München 1955, S. 298 ff. pass., aus der vor allem W. Stammer 1937, Lommatzsch 1949 und 51, Delbouille 1951 nicht hätten übersehen werden dürfen. Kurz vor oder gleichzeitig mit Carys Buch sind erschienen: Fr. Maurer, „Der Topos von den Minnesklaven“, *Dt. Viertelj. Schrift*, 27, 1953, S. 182 ff., der Vortrag des Rez. auf dem internationalen Medioävistenkongreß in Palermo „La leggenda di Aristotele in Sicilia e in Normandia“ (Atti Convegno Internaz. Studi Ruggeriani, 1954, Bd I, Palermo 1955, S. 155 ff.); vom gleichen Verf. „Femme chevalchat“, *ZfSL*, 66, 1956, S. 186 ff., R. Hartmann, *Orient. Lit. Ztg.*, 51, 1956, S. 401 f., W. Stammer, *ZdPh*, 50, 1956, S. 328, R. De Cesare, „Di nuovo sulla leggenda di Aristotele cavalcato“ (*Pubbl. dell' Univ. Cattolica del S. Cuore NS*, 58, Estr. dal vol. *Misc. Centro Studi Mediev.*, 1956, S. 181 ff.), De Cesare, „Due recenti studi sulla leggenda di Aristotele cavalcato“ (*Aevum*, 31, 1957, S. 85 ff.).

sonstigen Zeugnisse¹⁾. Alle Einzelheiten konnte auch hier der Rezensent nicht nachprüfen; auch hier machen unvorsichtige oder gar willkürliche Behauptungen skeptisch, wie es schon die nicht selten flüchtige und unselbständige Behandlung der Grundlagen tut. Jedoch enthält der 2. Teil viel Richtiges und Wichtiges, sogar wenig Bekanntes; vieles aber ist schief, vorschnell verallgemeinert, vergrößert, so daß ich das meinen Angaben, auch wo ich nicht genannt bin, so sichtbarlich entgegengebrachte Vertrauen nicht zurückgeben kann. Fast alles scheint mir aus der Sekundär- oder Tertiärliteratur zu stammen.

Die Einteilung des fast uferlosen Materials möchte von vornherein sowohl unzweckmäßig als auch dem Mittelalter unangemessen erscheinen: 1. Moralisten, 2. Theologen, 3. Prediger und 4. weltliche Schriftsteller sind keine getrennten Kasten, auch keine getrennten Gesellschaftsschichten, an die der Verfasser zu denken scheint, die notgedrungen ein anderes Urteil über Alexander haben müßten²⁾.

Prediger und Exempla-Sammler sind nicht ohne weiteres als "simple people" zu bezeichnen; sie waren z.T. hochgebildete und sogar bedeutende Männer, und zu den ältesten, auf die sehr vieles zurückgeht, gehören Kardinal Jacobus de Vitriaco, Stephanus de Borbone, Thomas Cantimprantensis.

¹⁾ Soweit sie ediert sind. Aber Vollständigkeit wird sich nie erreichen lassen und somit eines der Ziele des Verfassers, das Urteil des Durchschnittsmenschen zu den verschiedenen Zeiten festzustellen. — Ein besonderes Kapitel „Alexander Philosophus“ wird vermißt. Dieses auch in Romanen zu findende Urteil des Mittelalters beruht wohl nicht immer nur auf den in die Romane aufgenommenen Briefen und der philosophischen Korrespondenz, auf dem Secretum Secretorum usw., sondern auch auf den von Cary gar nicht erwähnten verschiedenen dem Alexander als Verfasser zugeschriebenen Schriften und den angeblich für ihn geschriebenen Werken (*Alchemie, Pferdemedizin, selbständig gewordene Briefe, Reden, Physiognomik, Hygiene, Rhetorik* usw.). All diese meist unbekannten Hss. und noch lange nachwirkenden Drucke (z. T. noch Mitte des 18. Jahrhunderts) würden eine Untersuchung verdienen.

²⁾ Eine Gruppierung nach geographischen Gesichtspunkten, der Verbreitung der Ansichten, wäre sicherlich aufschlußreicher gewesen. Und sachgemäßer in Zeiten, als es vielfach als unehrenhaft galt, etwas zu erzählen, was sich nicht wirklich ereignet hat, sondern Erfindung, d. h. Lüge, war, scheint die schlechte Gruppierung nach den Quellen zu sein, die vielfach auch geographische Gruppen bilden würden. Manche Bemerkung hätte sich erübrigt, wenn sich der Verfasser den Stammbaum vergegenwärtigt hätte. — Aus sozial- und wirtschaftsgeschichtlichen Gründen werden für das Spätmittelalter einige Länder getrennt behandelt. — Die Unterteilung der großen Kapitel geht recht weit, z. B.: "Alexander's deification", "liberality", "moral condemnation", "relationship with God" usw.; das führt dazu, daß einzelne Schriftsteller an den verschiedensten Stellen wiederkehren, und von diesen wird das Gesamtbild zerrissen und kann auch vom Leser kaum wieder zusammengesetzt werden.

Die Folge der willkürlichen Einteilung ist, daß z. B. Vinzenz von Beauvais sogar mit dem *Speculum Historiale* unter den Predigern auftreten muß, Walter von Châtillon und der Pfaffe Lamprecht (mit seiner ausgesprochen geistlichen Tendenz!) unter den weltlichen Schriftstellern. Der Jurist Quilichinus, von dessen Alexandreis nur Proben gedruckt sind (von Pfister und von mir), wird im 2. Teil gar nicht behandelt, obgleich sich aus der Sekundärliteratur die charakteristischen Züge hätten zusammenstellen lassen.

Daß es auch im Mittelalter Historiker und Romandichter gegeben hat, wird anscheinend vergessen. Mir will scheinen, daß noch vor der soeben vorgeschlagenen Gruppierung nach den Quellen diejenige nach dem Hauptproblem der geschichtlichen Erzählung vorgenommen werden müßte: ist das Werk als Historie gemeint oder als bewußte Dichtung, und später und in zweiter Linie nach dem Gesichtspunkt, in welchem Maße und auf welche Weise trotz beabsichtigter Geschichtlichkeit und Quellentreue die Änderungen zustande kommen. Daß die weltlichen Alexanderschriftsteller nur unterhalten wollten, scheint mir ein grundsätzlicher Irrtum zu sein¹⁾.

Die Wertungsfrage hat wohl ein Interesse, das über das besprochene Buch hinausgeht. Die Urteile, die über die einzelnen Werke gegeben werden („langweilig, trocken, treue Übersetzung, freie Bearbeitung, wertlos, of great interest, of no great interest“) sind z. T. allerdings übernommen aus der Sekundärliteratur, aber sie sind relativ und nehmen außerhalb des Werkes, aus dem sie stammen, leicht eine andere Bedeutung an; es gibt Gelehrte, die dazu neigen, „ihre“ Autoren lieb zu gewinnen und besonders zu schätzen, andere vergleichen mit anderen Romanen im allgemeinen, andere mit nahestehenden Alexanderromanen oder mit der Quelle, oder sie messen das Werk an dem vom Urheber gesetzten Ziel. Zum Teil scheinen mir die Urteile vergrößert übernommen oder auch willkürlich zu sein²⁾.

Dabei können sich auch Widersprüche ergeben: die *Metzer Epitome* (oder genauer gesagt, ein Teil von ihr, s. o.) sei „of great value“ (S. 10 und 59), weil sie Bedeutung für die Herstellung des griechischen *Pseudo-Kallisthenes-Textes* habe: die Florentiner Hs. II.I. 363 [die eine kapitale Bedeutung für das Verhältnis von J₁, J₂ und J₃ und die Art ihres Entstehens bekommen kann] sei „of no special interest“ (S. 55).

¹⁾ Auch Gratisbehauptungen sind nicht selten, z. B. S. 176: Frankreich und die Provence zeigen keine Spur von kritischer Haltung. Das Gegenteil läßt sich beweisen, und zwar seit Alberich – nur war die kritische Haltung des Mittelalters nicht die gleiche wie heute.

²⁾ Das gleiche gilt, wenn C. etwas als charakteristisch für ein Werk oder eine Gruppe davon hervorhebt, was ihm nur deshalb so scheint, weil es bei anderen Werken nicht untersucht ist. – Ein Beispiel für Vergrößerung des Urteils (S. 262, 271): „Die *Alessandreida* in *Rima* deeply reflects Renaissance feeling“; ich hatte nur gewagt, das Werk lediglich in bezug auf das Umgehen mit der Quelle und die Auffassung der Fürstengestalt in Verbindung mit der Renaissance zu bringen, und in beiden Fällen mit starken Einschränkungen. – Eine genauere Untersuchung der *Alessandreida* wird übrigens von R. De Cesare in Mailand vorbereitet.

Nicht selten wird der Wert eines Alexanderromans an der Originalität der Erfindung gemessen. Abgesehen davon, daß das ein Maßstab ist, der mir dem Mittelalter wenig gerecht zu werden scheint¹⁾, sind wir in den seltensten Fällen instande, über die Originalität etwas Sicheres auszusagen.

Was eine Zeit – vor allem wenn sie ein relativ homogenes Lesepublikum hatte – hochschätzte, was erfolgreich war, darf für den Literaturhistoriker und Geistesgeschichtler nie ohne Interesse sein. Ist Hartliebs Werk, das Hübner das „einflußreichste Prosawerk“ nennt, das unzählige Male nachgedruckt wurde und das einen internationalen Erfolg hatte, wirklich plötzlich „of no great interest“ geworden, nur weil man festgestellt hat, daß er kein freischaffender Dichter sein wollte, sondern die reine historische Wahrheit bieten (was er selbst übrigens von Anfang an behauptet hatte: „zeteütsch machen nach dem waren text, nichts hindan noch dazusetzen“, ohne bei den modernen Gelehrten Glauben zu finden).

Hätte er mehr „dazue von kurzweil wegen than, das nur gedichte rockenmärl sein“, wie Aventinus auch schon ohnehin tadelt, so wäre er origineller und mancher würde ihn wohl so hoch schätzen, wie man es bis zur Entdeckung der Quelle tatsächlich getan hat, aber die Zeitgenossen hätten ihn wohl als „opus fabulosum“ nicht gelesen.

Die umfangreiche Bibliographie (16 Seiten) ist hochwillkommen, wenn sie auch, vor allem für die letzten zwei Jahrzehnte, nicht vollständig ist. Sie ist eine unschätzbare Arbeitshilfe, wie auch der Index, der mit seinen 21 Seiten leider nicht alles enthält; eine verhältnismäßig spät im Laufe meiner Lektüre begonnene Stichprobe scheint zu zeigen, daß bei manchen Namen ebensoviele Stellen fehlen als verzeichnet sind.

Im ganzen genommen sind der Mut, der Fleiß und auch die Begabung des Verfassers zu bewundern, der sich an eine solche Gesamtdarstellung herangewagt hat, wenn auch seine noch nicht ausreichende Besonnenheit viel Schaden stiften kann. Es ist zu bedauern, daß es dem vielversprechenden jungen Gelehrten nicht vergönnt war, nach seinen geplanten orientalistischen Alexanderstudien mit gereifterer Erfahrung an die Umarbeitung des vorliegenden Buches zu gehen. Dem Herausgeber war eine Aufgabe übertragen worden, die jahrelange entsagungsvolle Arbeit erfordert hätte und die einfach unzumutbar ist.

Bei aller Unvollkommenheit ist die Veröffentlichung ein Verdienst, und für den, der die gebotene größte Vorsicht walten läßt, ist das Buch eine brauchbare Übersicht über das Vorhandene und eine unschätzbare Erleichterung für die weitere Forschung, wenn seine Grenzen dem Benutzer gegenwärtig sind. Es wird trotz all seiner Mängel wohl sogar unentbehrlich sein, bis es durch den *Alexander in der Weltliteratur* ersetzt wird, der seit 1911 wiederholt angekündigt wurde, an dem Friedrich Pfister seit 50 Jahren arbeitet und den er als einziger schreiben kann.

WÜRZBURG

JOACHIM STOROST

¹⁾ Vgl. *Monumentum Bambergense*, cit. S. 318ff.

A Middle English Metrical Paraphrase of the Old Testament. II. Edited by Urban Ohlander. [Göteborg Studies in English V]. Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1955. 112 S. Sw.Kr. 12.

Das erste Drittel dieser um 1400 in Yorkshire entstandenen, in zwölfzeiligen Strophen mit reicher Alliteration abgefaßten Bibelparaphrase (Brown/Robbins, *Index*, Nr. 944; Wells, *Manual*, VIII [3]) wurde 1923 von Herbert Kalén herausgegeben¹). Die vorliegende Fortsetzung enthält die Strophen 501–802 und reicht bis zum Ende des 'Liber Secundus Regum' (= 2. Samuel), etwa der Mitte des Werkes. Eine kurze Einleitung (S. 7–9) faßt die Ergebnisse der umfangreichen Untersuchung zusammen, die Kalén seiner Ausgabe vorangestellt hat. Der Text ist, soweit sich das ohne Hinzuziehung der beiden Handschriften beurteilen läßt, sorgfältig und sauber ediert. Grundlage ist Hs. Selden Supra 52 (frühes 15. Jh.), die im ganzen die nördlichen Sprachformen bewahrt. Hs. Longleat 257 (um 1450) überträgt die Dichtung in einen mittelländischen Dialekt, wobei auch im Wortschatz erhebliche Veränderungen eintreten. Ihre Lesarten sind vollständig verzeichnet und bieten dem Sprachforscher interessantes Material. Auf Glossar und Anmerkungen wird man bis zur Fertigstellung der Ausgabe warten müssen. Die Lektüre des Textes bestätigt Kaléns Urteil: 'On the whole, the poem is very tame and colourless, and its monotony bears witness to the great labour the author had in putting the vast material into verse' (S. CLXXXI).

BERLIN

HANS KÄSMANN

Ruth Kelso, *Doctrine for the Lady of the Renaissance*. Urbana, Ill.: Univ. of Illinois Press, 1956. XII u. 475 S. Geb. \$ 6.50.

Ruth Kelso hatte 1929 eine von der Kritik gut aufgenommene eingehende Studie *The Doctrine of the English Gentleman in the Sixteenth Century* (Univ. of Illinois Studies in Language and Literature, Vol. XIV, No. 1–2, 288 S.) verfaßt, zu der das vorliegende Buch eine Art Fortsetzung und Ergänzung bietet. Sie hatte damals die verschiedenen Werke (die Bibliographie umfaßte 945 Nummern) studiert und ausgewertet, die sich auf die Erziehung und die Geisteshaltung des *Gentleman* in England der Renaissance bezogen, in denen aber gerade sein Verhältnis zu Frauen nicht behandelt wird. So hat sie nun in Fortsetzung dieser Studien alles ausgewertet, was sich auf die Heranbildung der Frau in dieser Zeit bezieht. Sie hat sich aber, nicht zuletzt deshalb, weil die Quellen, die sich auf die besonderen Umstände in England beziehen, sehr spärlich sind und von festländischen, besonders italienischen und französischen abhängig sind, nicht auf dieses Land allein beschränkt, sondern sich auf ganz Westeuropa bezogen. Lokale Besonderheiten werden

¹) *A Middle English Metrical Paraphrase of the Old Testament*, edited in part and examined in an introduction by Herbert Kalén, Göteborgs Högskolas Årsskrift XXVIII: 5, Göteborg 1923.

dabei stets betont, fallen aber eigentlich wenig ins Gewicht. Die Bibliographie umfaßt diesmal 891 Nummern (S. 327–424), außerdem fügt sie noch 473 weitere Werke in einer *Supplementary Bibliographical List for The Gentleman* (S. 424–462) hinzu, so daß wir in ihren Werken eine wohl erschöpfende Zusammenstellung der einschlägigen Literatur der Zeit finden. Sie durchzuführen war gewiß keine kleine Aufgabe, die sie in jahrelanger Arbeit auf den verschiedensten Bibliotheken (s. Vorwort S. VIII) durchgeführt hat. Der Hauptsache nach sind es allerdings ein paar Werke, so vor allem Christine de Pisan, *Le livre de la cité des dames* (1404, benützt in der englischen Übersetzung von Bryan Ansley, *Citye of ladyes*, 1521. Der franz. Originaltext ist noch nicht veröffentlicht), dann einige italienische, die das Material für ihre Darstellung bieten. Die Erziehungsbücher für junge Edelleute, die sie in ihrer früheren Studie ausgenützt hatte, bieten ja für das Verhältnis zu den Frauen nur wenig. Sie handeln nur davon, was unter einem *Gentleman* in jener Zeit verstanden wurde, seinen Beschäftigungen, dem Ehrenstandpunkt und der von ihm zu verlangenden Erziehung und seinen Vergnügungen. In den Erziehungsbüchern für Frauen spielen aber die Anweisungen dafür, wie sie sich Männern gegenüber zu verhalten haben eine große, ja eigentlich eine ausschlaggebende Rolle. In Italien und Spanien – weniger in Frankreich und England (s. S. 267) – wurden junge Mädchen früh von ihren Eltern ohne sie zu fragen verheiratet. Sie wurden in strenger Abgeschlossenheit auf ihren Beruf als Ehefrauen vorbereitet. Fand man für sie keinen passenden Gatten, wurden sie Klosterfrauen. Die Regelbücher für ihr Benehmen beziehen sich daher in erster Linie auf das, was sie von ihrem Gatten zu erwarten, wie sie sich ihm gegenüber zu benehmen hatten und was sie zur Kindererziehung beitragen konnten. Nun freilich, als Ehefrauen kamen sie doch auch – trotz aller Abgeschlossenheit und trotz aller Eifersucht der Männer – mit Gästen ihrer Gatten oder etwa bei deren Abwesenheit mit anderen Männern in Verbindung und so spielt denn auch ihr Verhalten etwaigen Verehrern und Liebhabern gegenüber eine wichtige Rolle, das ausführlich behandelt wird (S. 136–209). Die Ehe wurde ja als bloße Institution zur Erzeugung legitimer Kinder angesehen, ja von vielen wurde sinnliche Liebe oder Herzensneigung zwischen Ehegatten direkt abgelehnt. Freilich, diese Anstandsregeln galten vor allem für Italien und Spanien, über England und auch Frankreich und Deutschland hören wir wenig. Geistige Erziehung spielt kaum eine Rolle (S. 58–77), wenn sie bestand, war es eine Ausnahme, über deren Zweckdienlichkeit und Wert die Ansichten sehr verschieden waren. Freilich verlangte man auch von der Frau, daß sie etwa in Abwesenheit ihres Gatten allerlei Vermögensverwaltungsgeschäfte erledigte, wofür auch Regeln gegeben werden. Eine besondere Rolle spielt endlich die junge Witwe, da Heiraten zwischen ganz jungen Mädchen und älteren Männern sehr häufig und Männer in den Kriegszügen und dgl. besonderen Gefahren ausgesetzt waren. Für sie werden daher besondere Verhaltensregeln gegeben, da sie ja nicht mehr unter der strengen Aufsicht ihrer Gatten oder – vor der Verheiratung – ihrer Väter standen (S. 121–130). Eine besondere Lage entstand endlich für junge Mädchen, die zum Hofdienst herangezogen wurden. Sie kamen aus der engen Gebundenheit des Elternhauses plötzlich und oft sehr jung in die ganz andere Welt des

Hofes, wo sie begreiflicherweise nicht mehr so abgeschieden gehalten werden konnten. Auch ihnen mußten daher besondere Verhaltensregeln gegeben werden (S. 210–265).

Die eingehende Studie ist gewiß eine willkommene Bereicherung unserer Kenntnisse über die gesellschaftlichen Zustände bei den höheren Ständen der Renaissancezeit und bietet eine Menge Dinge, aus denen sich zeitgenössische Literatur erklären läßt.

INNSBRUCK

KARL BRUNNER

Edmund Spenser, *Colin Clovts Come Home Againe*. Versione con testo a fronte, introduzione e note di Anna Maria Crinò. Roma: Gismondi, 1956, 111 S.

Anna Maria Crinò hatte sich schon früher als Übersetzerin von Spenser ins Italienische betätigt (*Shepherd's Calendar*, Firenze, Sansoni 1951 und *Amoretti & Epithalamion*, Firenze, Editrice Universitaria 1954). Jetzt legt sie das pastoral eingekleidete Gedicht *Colin Clovts Come Home Againe*, das Spenser 1591 nach seiner Rückkehr von einem Besuch Londons 1591 in Irland geschrieben hatte, in einer hübsch ausgestatteten Ausgabe im Originaltext mit einer sachkundigen italienischen Übersetzung in ungereimte italienische Verse vor, deren jeder einem englischen entspricht und um deren gleiche Länge sie sich bemüht. Die Einleitung zeigt, wie sich die Autorin mit Spenser beschäftigt hat. Sie handelt zuerst von den Zusammenhängen des Gedichtes mit dem Schäferkalender, aus dem die als redend eingeführten Hirten im Namen identisch sind. Ob freilich mit Hobbinsol auch wie dort Gabriel Harvey gemeint ist, hält sie S. 12 für nicht so sicher, weil er hier als "irischer" Schäfer eingeführt ist und Harvey ja nie in Irland war. Klar ist, daß unter Thestylis Spensers Amtsvorgänger als *Clerk of the Council in Ireland* Lodowick Bryskett gemeint ist, der Sohn eines italienischen, nach England ausgewanderten Protestanten. Er hat Spenser sicherlich auf allerlei italienische Literatur aufmerksam gemacht und dieser entschuldigt sich ja auch bei ihm im 33. Sonett der *Amoretti*, daß die *Faerie Queene* so langsam vorwärtsschreitet. Die Verfasserin hatte in einem Artikel "La missione diplomatica del Bryskett a Firenze", *Idea*, Rom, 30. 1. 1955 feststellen können (s. Anm. 1, S. 14), daß Bryskett nach Spensers Tod von Königin Elisabeth auf eine diplomatische Mission nach Florenz zu Großherzog Ferdinand I. gesandt worden war, bei der es sich um die englische Thronfolge handelte. Bryskett (der Name seines Vaters war ursprünglich Bruschetto) hatte allerlei Verbindungen mit Florenz.

Das Gedicht ist ja außerdem deshalb interessant, weil Spenser bei seiner Schilderung des Londoner Hoflebens, dem er, wie es der pastoralen Tradition entspricht, abgeneigt ist, allerlei Persönlichkeiten im damaligen London unter pastoralen Decknamen erwähnt, die S. 29ff. zu deuten versucht werden.

Die Anmerkungen erklären schwer verständliche, zum Teil wirklich, zum Teil wohl nur künstlich altertümlich gemachte Wörter Spensers, die er hier wie auch sonst gerne gebraucht, um "pastoral" zu wirken.

INNSBRUCK

KARL BRUNNER

Robert Gittings, *The Mask of Keats. A Study of Problems*. With 9 Illustrations. London, W. Heinemann. 1956. XVI – 248 S. Geb. 16s net.

Das vorliegende Werk stellt eine bedeutsame Ergänzung dar zu dem Buch des gleichen Verfassers: *Keats. The Living Year*, von 1954, in dem manche Kritiker geradezu den originellsten und aufschlußreichsten Beitrag zur Keats-Forschung der letzten Jahrzehnte haben sehen wollen. Der Titel *The Mask of Keats* wurde zwar durch den Gegenstand des ersten und kürzesten der zehn neuen Kapitel angeregt, hat aber zugleich auch symbolische Bedeutung mit Hinblick auf die noch ungelösten Probleme, vor die uns der Dichter und der Mensch Keats stellt und die im letzten ein Geheimnis bleiben, zu dessen teilweiser Enträtselung der Kritiker und Dichter Robert Gittings so viel beigetragen hat.

Der erste Aufsatz handelt von der wohl von Gherardi in Rom angefertigten Totenmaske, deren Matrix anscheinend verloren gegangen ist. Der heute im Keats Memorial House in Hampstead befindliche Abguß aus dieser Matrix hat durch eine aufgetragene und stark polierte Bronzeschicht den ursprünglichen Eindruck etwas verändert, so daß drei Enkelinnen von Severn dieses Exemplar nicht mehr als das echte, ursprüngliche einst im Elternhaus von ihnen gesehene anerkennen wollten. Indessen stimmt ein von Gittings hier reproduziertes zweites, heute im Besitz von Vivian Meynell befindliches Exemplar in seinen Maßen derartig genau sowohl mit der Totenmaske in Hampstead als auch mit der bekannten Maske des lebenden Keats von Haydon überein, daß an der Echtheit nicht mehr gezweifelt werden kann. Gittings weist noch darauf hin, daß Severns bekanntes "full-length" portrait des lebenden Keats in der National Portrait Gallery erst nach dessen Tode entstanden ist und deutliche Anklänge an diese Totenmaske sowie an die heute verlorenen Abgüsse einer Hand und eines Fußes des Toten verrät. Nur dürfte der Verfasser den „toten“ Eindruck jenes Gemäldes in der National Portrait Gallery zumindest übertreiben.

In dem umfangreichsten zweiten Kapitel wird anhand von zahllosen Parallelen in Wortwahl, Diktion und bildlicher Vorstellungswelt der Nachweis erbracht, daß Keats bei der Konzeption der beiden Fassungen seines *Hyperion*, insbesondere bei der ersten deutlich erkennbare Anregungen durch Dantes *Inferno* erhielt, das ihm in der Blankversübersetzung von Henry Francis Cary vorgelegen hatte. Der Nachweis wurde dadurch wesentlich erleichtert, daß bei dem Vergleich das uns erhaltene, heute in amerikanischem Besitz befindliche Exemplar dieser Übersetzung aus der Bibliothek des Dichters zugrunde gelegt werden konnte, in dem dieser die ihn besonders an-

sprechenden Stellen durch Unterstreichen und am Rande durch einen oder mehrere vertikale Striche hervorgehoben hat. Es handelt sich dabei durchweg um die Gesänge I, IX–XV, XXII–XXVII, die samt den Bleistiftstrichen des Dichters in einem Appendix A reproduziert werden. Dabei vermag Gittings im einzelnen überzeugend darzulegen, welche Gesänge vor, während und nach der schottischen Reise gelesen wurden. Trotz dieser häufigen Berührung mit Dante hält der Verfasser den Einfluß Miltons für den im ganzen nachhaltigeren, und erhaltene Bemerkungen von Keats lassen darauf schließen, daß er Miltons *Paradise Lost* als Gesamtkunstwerk höher stellte als den ihm bekannten ersten Teil von Dantes großem Epos.

Wie hoch Keats Chatterton schätzte, geht schon aus seiner Widmung des *Endymion* an ihn sowie aus einer Briefstelle hervor, an der er dessen Englisch als das reinste hinstellt, da je ein Dichter nach Shakespeare geschrieben hat. Im 7. Kapitel seines neuen Buches sucht Gittings Chattertons Einfluß auf Keats zeitlich abzugrenzen. Die Übereinstimmung zwischen dem Minstrel Song in Chattertons *Aella* und einer Stelle in Keats *Isabella* scheint mir jedoch nicht weit genug zu gehen, um eine unmittelbare Einwirkung schon für März 1818 zu erweisen, aber überzeugend ist die enge Berührung des im Februar 1819 entstandenen Fragmentes *The Eve of St. Mark* mit jener Dichtung *Aella*, zumal der Name der Heldin Bertha, wie Gittings überzeugend nahelegt, daraus entlehnt sein dürfte und auch das Metrum das gleiche ist. Da Keats, wie wir aus seiner Korrespondenz wissen, ein Exemplar von Chattertons Werken einmal bei seiner Freundin Isabella Jones zurückließ, liegt es nahe, daß er zusammen mit ihr diesen Dichter gelesen hat. Auch in *Hyperion*, *A Vision* glaubt Gittings den stilistischen Einfluß Chattertons wahrzunehmen. Ein letztes Mal verspürt er ihn in der *Ode to Autumn*, und da der Dichter zur Zeit ihrer Abfassung in Winchester jene Stelle zum Preise von Chattertons Englisch in einen Brief an seinen Bruder George einfließt, erhalten die inneren, an sich nicht völlig zwingenden Kriterien eine äußere Stütze.

Schon in *The Living Year* hatte Gittings auf die häufigen Anspielungen des Dichters auf Shakespeares *Troilus and Cressida* hingewiesen. Überraschend ist demgegenüber sein Nachweis, daß er auch Teile von Chaucers *Troilus*-Epos im Urtext gelesen hat und sich Echos daraus in einigen seiner Gedichte, insbesondere den *Lines to Fanny* und in einem Postskriptum zu einem Brief an die Geliebte *Ah hertè mine* vorfinden.

Im Kapitel 4 seines neuen Buches kehrt der Verfasser zu dem berühmten Sonett *Bright Star* zurück, das er bereits in *The Living Year* in seiner früheren Fassung wesentlich zeitiger datiert hatte als die bisherige Forschung und das er in jener älteren Version nicht mit Fanny Brawne, sondern mit Isabella Jones in Zusammenhang brachte. Der jüngst verstorbene Kritiker und Keats-Forscher J. Middleton Murry hatte im 3. Kapitel seines *Keats* (London, J. Cape 1955) Gittings heftig angegriffen wegen seiner Aufsehen erregenden Theorie, wonach einige seiner berühmtesten Gedichte nicht durch Fanny Brawne, sondern durch die rätselhafte, an wenigen Stellen der Briefe auftauchende Isabella Jones inspiriert sein sollten, und er warf dabei Gittings vor, er habe jenes Sonett nur deshalb schon mit dem 26./27. Oktober 1818 datiert, weil Fanny Brawne Keats wahrscheinlich erst etwa zwei

Monate später nähergetreten war. In einem Nachwort zu seinem neuen Buch versichert Gittings, daß er die frühe Datierung des Sonetts schon lange Zeit angenommen hatte, ehe er die Identität der „Dame von Hastings“ mit Isabella Jones nachweisen konnte. Murry ging mit jenem Vorwurf zweifellos zu weit, aber auch viele andere Leser dürften die internen Beweise für die fast gleichzeitige Abfassung der frühen Version des Sonetts und der in der Nacht vom 26./27. Oktober 1818 geschriebenen Briefe nicht überzeugen. Was sich an gemeinsamen verbalen Echos aus Shakespeares *Troilus and Cressida* und aus Keats' Brief an seinen Bruder Tom über seinen Aufenthalt am Lake Windermere vorfindet, rechtfertigt keinen zwingenden Schluß auf eine unmittelbar vorangehende Lektüre, sondern könnte in dem jugendfrischen Gedächtnis des aufnahmefähigen Dichters eine hinreichende Ursache haben. Ich glaube, daß hier Gittings' Argumente die Datierung der Frühfassung des Sonetts durch Charles Brown (1819) nicht entkräften können.

Auch wer den Ausführungen des Verf., die dieser in *The Living Year* über die Rolle der Mrs. Isabella Jones im Leben des Dichters anstellte, nicht in allen Einzelheiten zustimmen konnte, wird die im 3. Kapitel des neuen Werkes gebotenen ergänzenden Ausführungen über diese rätselhafte Dame begrüßen. Wir erfahren, daß sie in einem gehobeneren sozialen Milieu zu verkehren pflegte als Keats, da sieß mit führenden Whig-Familien der Lismore und Ponsonby liiert war und daß sie dem Haushalt eines Bruders des Baron Lismore, Donat O'Callaghan, angehörte. Ein Vetter der beiden Brüder namens James O'Callaghan war ein Lieutenant-Colonel und Mitglied des Unterhauses. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß ein ursprünglich im Besitz von Isabella Jones befindliches Gedicht *You Say you Love*, das schon seit langem dem Canon der Werke zugeordnet worden ist, an sie gerichtet war. Das Bild der etwas kühl zurückhaltenden und spröden Schönen paßt gut zu den brieflichen Äußerungen über sie und könnte die von Middleton Murry vorgebrachten Zweifel an dem Abenteuer der Nacht vom 20. zum 21. Januar 1819 erhärten. Auch die zarte, mädchenhafte Gestalt der Madeline in *The Eve of St. Agnes* scheint mir nicht recht zu den erhaltenen Schilderungen Isabellas zu passen, obwohl es schon seit langem feststeht, daß sie es war, die den Dichter auf die Legende zuerst aufmerksam machte. Das Gedicht *Hush, hush* könnte, falls es überhaupt etwas mit Mrs. Jones zu tun hat, ein reines Phantasieerlebnis darstellen, ist doch auch das erwähnte Sonett *Bright Star*, selbst wenn ausschließlich auf Fanny Brawne bezogen, wesentlich nur als eine aus nie ganz erfüllter Liebessehnsucht geborene Phantasieschöpfung zu werten.

Von geringerer Bedeutung sind die Kapitel 6, 8 und 9 über die wahrscheinliche Herkunft von Keats' Vater aus Dorsetshire, über den Namen Caf im zweiten Buch des *Hyperion* und über ein verlorenes Gedicht von Keats, das wahrscheinlich den Titel *The Hyacinth* trug. Die Möglichkeit einer Herkunft der Familie Keats aus Dorset ist seit langem erwogen worden und hat bekanntlich auch Thomas Hardy wiederholt beschäftigt. Man brachte sie mit der anscheinenden Vertrautheit des Dichters mit der Gegend um Lulworth Cove in Zusammenhang und mit dem häufigen Auftauchen des Namens Keats oder Kates in dieser Gegend. Gittings glaubt, Severns Schilderung passe besser zu der Landschaft um Holworth als zu dem benachbarten Lulworth.

Der bisher unerklärte, anscheinend mythologische Name Caf, *most enormous Caf*, wird von Gittings überzeugend aus der Bezeichnung eines riesigen Berges, Kaf hergeleitet, in dessen Innerem sich in Beckfords *Vathek* eine dem Throne des Eblis benachbarte Hölle befindet.

Das für die Keats-Interpretation wichtigste Kapitel ist das abschließende zehnte, in dem das unvollendete letzte größere Werk des Dichters, das in Spenserstrophen abgefaßte satirische Märchen *The Cap and Bells or The Jealousies* eine umfassendere Deutung erhält als seitens der bisherigen Forschung. Schon Sidney Colvin in seinem *John Keats* London Macmillan (1920) hatte erkannt, daß die Anregung offenbar von den ersten Gesängen von Byrons *Don Juan* ausgegangen war und daß im Zusammenhang mit dem Elfenkönig Elfinan sowohl auf die Liebesaffären des prince Regent als auch auf die zahlreichen *amours* Lord Byrons angespielt wird, und auch Dorothy Hewlett in ihrem *Life of John Keats* (second ed. London, Hurst and Blackett 1938) weist hin auf die hier herrschende *confusion of themes*. Robert Gittings vermag nun zu zeigen, daß hier Keats – vielleicht mit auf Anregung seines Freundes Brown – eine vorwiegend literarische Zeitsatire in Angriff genommen hat, bei der zuweilen eine Gestalt des burlesken Gedichts gleichzeitig zwei Vorbilder durchblicken läßt. Völlig einleuchtend dürfte z. B. die Deutung des Signor Hum sein als Kombination von Leigh Hunt, der gern italienische Redensarten brauchte und Keats mit "Giovanni mio" anzureden pflegte, und Charles Lamb, der – wie jener Signor Hum – dem Wein allzu ergeben war; erhalten wir doch aus Hu(nt) und (La)m(b) den Namen jener Märchenfigur. Wahrscheinlich richtig ist auch die Vermutung, daß der Kanzler Crafticanto in erster Linie den Poet Laureate Robert Southey zugleich aber auch gewisse Züge an Wordsworth persiflieren sollte (der Name ist zweigliedrig wie der von Wordsworth, mit leichter Anspielung auf dessen volksetymologische Bedeutung). Sodann läßt sich der Name des Sklaven Eban zwar nicht mit dem Hazlitts zusammenbringen, aber was von seinem Äußeren und seinen Gewohnheiten hier recht eingehend berichtet wird, paßt so gut zu diesem, daß man der Deutung wohl beistimmen muß. Eine doppelte Anspielung scheint wieder bei der schottischen Prinzessin Belanaine vorzuliegen, die sowohl von dem indischen Feenkönig Elfinan als von einem jungen Engländer namens Hubert umworben wird. Ihr Name stellt einerseits eine Art Anagramm von Annabella (Milbanke), der Gattin Byrons, dar und läßt sich andererseits als ital. *bella* und frz. *naine*, d. h. *schöne Zwergin* deuten, was auf Fanny Brawne als Geliebte des untermittelgroßen Keats, die selbst von kleiner Statur war, passen würde. Die Ansicht des Verf., daß das Fragment in erster Linie eine Satire auf die sich befehdenden Gruppen der "Lake Poets" und der "Cockney School" darstellen soll, ist nicht ganz einleuchtend, denn einerseits ist Coleridge anscheinend nicht vertreten und andererseits wird Byron eine führende Rolle zugeordnet, der keiner der beiden Gruppen angehörte. Der Verf. dürfte wiederum im Recht sein, wenn er den Titel *Jealousies* sowohl auf literarische Eifersucht als auf eine solche zwischen Liebenden bezieht und wenn er zu dem Schluß kommt, daß des Dichters ins Krankhafte gesteigerte Leidenschaft das dem Fragment von Hause eigene Gleichgewicht zwischen mehr gesellschaftlicher und mehr persönlicher Satire gefährdet hat

und daß darin einer der Gründe für den Abbruch und das Versagen zu sehen ist. *The Cap and Bells* ist fast immer abfällig kritisiert worden, aber Gittings bemerkt, daß es trotz seiner Schwächen stellenweise dem Keats der Briefe näher kommt als irgendeine seiner übrigen, mehr romantischen Schöpfungen und daß man daraus vielleicht einige Schlüsse auf die vermutliche weitere Entwicklung seiner Kunst überhaupt ziehen kann.

Gittings neigt gelegentlich dazu, seine Resultate auch dort, wo sie hypothetisch sind, als Tatsachen hinzustellen, aber dies geschieht nicht selten bei Pionieren der Forschung, und seine Methode, die den Spürsinn eines Detektives mit der Einfühlungsfähigkeit und sprachlichen Feinhörigkeit eines Dichters verbindet, muß heute, wo spekulative Konstruktionen psychologischer und psychoanalytischer Art so beliebt sind, besonders erfrischend anmuten.

WÜRZBURG

HERBERT HUSCHER

Tulane Studies in English, vol. VI, ed. Aline Taylor. New Orleans: Tulane University, 1956. 117 S.

Inhalt: R. M. Lumiansky, "Chaucer's Retraction and the Degree of Completeness of the *Canterbury Tales*"; W. Peery, "Marlowe's Irreverent Humor – Some Open Questions"; A. M. Taylor, "Some New Light on William Bowen (1666–1718): Actor and Customs Officer"; R. H. Fogle, "Coleridge's Critical Principles"; J. P. Roppolo, "*Hamlet* in New Orleans"; R. P. Adams, "The Unity and Coherence of *Huckleberry Finn*"; J. Cohen, "Wilfred Owen's Greater Love."

R. M. Lumiansky, dem wir u. a. eine Prosa-Übersetzung der *CT* und eine Monographie über ihre Dramatik verdanken und der auch in den ersten vier Bänden der *Tulane Studies* mit Chaucer-Arbeiten aufwartete, greift diesmal ein sehr zentrales Thema an. Nach einer Prüfung derjenigen Stellen, die sich auf den Plan der *CT* beziehen, kommt er zu dem Schluß, daß Chaucer schon lange vor dem Prolog des Pfarrers von dem durch Harry Bailly zu Anfang entwickelten Plan radikal abweiche, und zwar in den Worten des Host an den Franklin ". . . that ech of yow moot tellen atte leste a tale or two" (Robinson, V, 697 f.). Das sich in der "Retraction" aussprechende Pietätsgefühl sei in keiner Weise verantwortlich zu machen für die Beschließung des Werkes durch Prolog und Erzählung des Pfarrers. Die *CT* seien ohnehin von Chaucer als nahezu vollständig betrachtet worden. Im Hinblick auf die Anspielung des Ritters auf den Bailly-Plan (I, 889 ff.) und auf die zweimalige Erwähnung von "ein bis zwei Geschichten," die zu erzählen seien (s. o. und VIII, 597), wird man jedoch von einer "radikalen" Änderung des Planes im Verlauf der Erzählungen nicht sprechen können, um so weniger als bei zwei Geschichten immer noch die Möglichkeit offen bleibt, daß eine für den Rückweg gedacht war. Auch einige andere Stellen beweisen höchstens, daß Chaucer während der Ausarbeitung den Plan in der Schwebe hielt und sich

vielleicht durch Harry Bailly nicht gerade festgelegt sehen wollte. Es läßt sich schlecht die Tatsache hinwegdiskutieren, daß eine radikale Änderung erst im *Parson's Prologue* begegnet. Sie besteht künstlerisch weniger darin, daß auf eine gewisse Anzahl von Geschichten verzichtet wird, als darin, daß nur auf dem Weg nach Canterbury erzählt wird. Erst mit dieser Änderung erhalten wir eine ganz neue künstlerische Konzeption: die allzu weltliche Pilgerfahrt der "motley crowd" wird zur Allegorie der Pilgerfahrt des menschlichen Lebens und der Seele zum himmlischen Jerusalem. Das ist das Entscheidende, und deswegen wird man auch weiterhin versucht sein, eine Beziehung solcher Gedanken zur "Retraction" herzustellen. Wie die Dinge aber auch liegen mögen, L. s. Argumente verdienen auf jeden Fall Beachtung.

W. Peery sucht nicht nur die entsprechenden Stellen für Marlowes respektlosen Humor auf, sondern er fragt u. a., wieweit die Erkenntnis dieses subjektiven Zuges in Authentizitätsfragen helfen kann, und vor allem, inwieweit eine neue, gründlichere Interpretation des Werkes hierdurch notwendig und möglich wird.

Den Coleridge-Artikel von R. H. Fogle darf man als symptomatisch für das allgemeine Interesse der Gegenwart an Coleridge als Kritiker ansehen. Saintsbury hat Coleridge auf eine Stufe mit Aristoteles und Longinus gestellt, und Herbert Read hat ihn als den größten englischen Kritiker gepriesen. I. A. Richards sieht ihn in manchem als Vorläufer seiner eigenen Bemühungen. T. S. Eliot allerdings steht auf der anderen Seite und muß sich somit auch bezüglich Coleridge gerade mit denen uneins wissen, von deren Ansicht er sich, wie er sagt, nur ungern distanziert¹⁾. Die Prinzipien, die Fogle herausstellt, sind keine Neuentdeckung. Coleridges dialektische Denkweise, die sich in der Vorliebe für Polaritäten äußert, die Rolle der "Imagination" als Mittlerin zwischen Vernunft und Verstand, die Teilhabe des Werkes an seiner Gattung und seine individuelle Erscheinung und schließlich die umgreifende Idee der "organischen Einheit" und der "Vereinigung von Gegensätzen" – das alles wird erneut herausgearbeitet. Es fällt auf, daß Fogle auf die bei Wellek²⁾ verzeichnete Literatur pauschal verweist, ohne zu erwähnen, daß es z. T. Monographien gibt, die seine Prinzipien im einzelnen behandeln. Auch geht er seltsamerweise nicht auf Welleks Darstellung selbst ein, der man (ganz abgesehen von ihrer größeren Ausführlichkeit) vor allem wegen ihrer kritisch-objektiven Distanz zu Coleridge den Vorzug geben möchte.

Huckleberry Finn hat in den letzten Jahren einige bemerkenswerte literarische Würdigungen erfahren, vor allem in der Einleitung einer amerikanischen Ausgabe durch Lionel Trilling³⁾ und in der einer englischen durch T. S. Eliot⁴⁾. Adams weist in seinem Artikel überzeugend nach, wie sich das scheinbar Planlose des Romans zu einer höheren Einheit zusammenschließt.

¹⁾ *The Use of Poetry* (repr. 1950), S. 67 ff. und S. 82.

²⁾ René Wellek, *A History of Modern Criticism*, vol. II (Yale U. P., 1955).

³⁾ Nachgedruckt in *The Liberal Imagination* (New York, 1951), S. 104–117.

⁴⁾ London, 1950, S. vii–xvi.

Die Grundstruktur, die das Thema der Entwicklung Hucks zum Ausdruck bringt, wird in einem "pattern of symbolic death and rebirth" gesehen. Hucks dreifache Entscheidung in seinem Verhältnis zur konventionellen Gesellschaftsordnung bedeutet Wiederholung und Steigerung. Dem Schluß des Romans steht der Vf. skeptischer gegenüber. Obwohl er ihn keineswegs ganz verwirft, wiederholt er die fast schon stereotype Formel von "Tom Sawyer's long, elaborate, and almost meaningless plot." Wenn man schon dem übrigen Werk eine symbolische und strukturelle Einheit auf höherer Ebene zugestehen will, so verdiente vielleicht auch der Schluß noch intensivere Prüfung. Es fällt z. B. auf, daß das Thema der Negerbefreiung nicht nur farcenhaft abläuft, sondern hier und da in unerwartete Tiefenschichten führt.

Joseph Cohen liefert einen wertvollen Beitrag zum Verständnis des Werkes von Wilfred Owen. Er stellt den Dichter als einen "spiritual poet" mit religiösem Anliegen (etwa in dem Gedicht *Greater Love* u. a.) dar und ist überzeugt, daß das noch zu veröffentlichende Material, insbesondere Owens Briefe, dieses neue Bild, das er entwirft, bestätigen werden.

Auch die beiden übrigen Aufsätze, inhaltlich spezieller Natur, sind lesenswert und wissenschaftlich gründlich.

Es sei in diesem Zusammenhang angemerkt, daß die *Tulane Studies* nicht im *GAZ* der Westdeutschen Bibliothek zu finden sind. Eine Neuauflage des *GAZ* und seine weitere Förderung auch durch die Seminar- und Institutsbibliotheken, deren Meldungen vor allem bezüglich der Reihenpublikationen offenbar sehr unvollständig sind, wäre im Interesse der schnellen Zugänglichkeit solcher Veröffentlichungen wünschenswert.

FREIBURG I. B.

EWALD STANDOP

Hildegard Gauger, *Die Kunst der politischen Rede in England*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1952, VIII + 259 S., geh. DM 16,-, Glwd. DM 19,40.

Nach ihrer früheren kleinen Studie über das Schweigen der Engländer¹⁾ legt Hildegard Gauger ein viel größer angelegtes Werk über deren Reden vor. Niemand wird behaupten wollen, daß sich das erste für ihre Darstellung als Gold, das zweite jedoch als Silber erwiesen habe. Ihr neues, vom Verlag mit großer Sorgfalt ausgestattetes Buch über das positive Thema der politischen Rede erweist sich als eine viel gehalt- und wertvollere Gabe als der Versuch über den doch recht heiklen, negativen Gegenstand des Schweigens. Dies ist so, obgleich das neue Werk eine deutliche, nicht überall vorteilhafte Familienähnlichkeit mit seinem Vorläufer aufweist. Seine Stärke liegt nicht in der Gesamtdisposition des Stoffes. Wir kommen zu diesem Urteil, auch wenn wir in Betracht ziehen, daß sich die politische Rede ganz wesentlich von den gewohnten Themen der Literaturwissenschaft unterscheidet und daher eine be-

¹⁾ Die Psychologie des Schweigens in England, *Anglist. Forschungen*, 84 (Heidelberg 1937).

sonders geartete Betrachtungsweise erfordert. Sie wird nicht, wie andere Wortkunstwerke, von einem Diener der schöpferischen Phantasie aus einer gewissen Distanz vom praktischen Leben heraus in Freiheit geschaffen; sie wird von einem Mann der Tat als Waffe geschliffen und in einem Willenskampf gebraucht, der weltgeschichtlichen Entscheidungen der Regierung vorangeht oder sie begleitet. Sie verlangt deshalb nach der Interpretation aus einer genauen Kenntnis der historischen Situation und der beteiligten politischen Kämpfer heraus. Dennoch wäre es vorteilhaft gewesen, einige der großen Themen, die von Frau Gauger behandelt werden, z. B. die Theorie der Redekunst, die Wirkung der antiken Vorbilder, den Einfluß der Predigt und des Puritanismus, die Sitte des Zitierens der Bibel, der klassischen und der englischen Dichter und, ganz besonders, die rednerische Erziehung in Schule und Universität, in einem ersten, allgemeinen Teil des Buches darzustellen; dann hätte der zweite für die konzentrierte Erörterung der Individualstile der großen Redner und der aufeinanderfolgenden Periodenstile zur Verfügung gestanden.

Die Verfasserin hat einen anderen Weg eingeschlagen. Sie sucht einen historischen Gesamtverlauf nachzuzeichnen, der von einem allzu knappen Abschnitt über die Redekunst der Renaissance zum 2. Kapitel über die rednerischen Leistungen der puritanischen Revolutionäre und zum 3. Kapitel über das „Goldene Zeitalter“ britischer Beredsamkeit (1688–1832) führt. Es folgt ein 4. Kapitel, das den Titel „Vom ‚aristokratischen‘ zum ‚demokratischen‘ Redestil“ trägt und sich so ziemlich mit allen anderen überschneidet, da hier nun jene alle Phasen der Entwicklung betreffenden Probleme besprochen werden (z. B. der Einfluß der geistlichen Beredsamkeit, die Befruchtung der Rede durch die Dichtung und die Formung der Rednerpersönlichkeit), die wahrscheinlich vor Beginn der eigentlichen Stiluntersuchung einen besseren Platz hätte finden können. Doch nimmt man auch in der gewählten Anordnung die zahlreichen klugen Dinge, die hier über die englischen Methoden der Rede und der Erziehung, aber auch über die Redekunst im allgemeinen gesagt werden, dankbar entgegen. Bei einzelnen Exkursen stellt sich allerdings die Frage, ob der Ertrag an neuen Einsichten ihre Aufnahme rechtfertigt, nirgends merkwürdigerweise lauter als beim Abschnitt über den „Einfluß der Frau“. Nach diesem Zwischenkapitel, das sich u. a. auch mit den Gründen des im 19. Jahrhundert auftretenden Stilwandels befaßt, wendet sich die Verfasserin den Rednern des Viktorianischen Zeitalters und unseres Jahrhunderts zu. Sie kann zeigen, daß der Zusammenhang mit der Tradition keineswegs verloren ging, wenn auch die Anwesenheit neuer bürgerlicher Mitglieder im Unterhaus und die Notwendigkeit, immer wieder vor großen Volksversammlungen von niedrigem Bildungsniveau zu sprechen, zu einer merklichen Vereinfachung des rednerischen Stiles führten. Frau Gauger stellt auch interessante Beobachtungen an über die gänzlich neue Lage, in welche die Redner in den letzten Jahrzehnten geraten sind. Verheerend für ihre ehrwürdige Kunst wirkt sich das Bedürfnis nach wohldokumentierten, spezialistischen Berichten aus, die im Parlament oft die Stelle wirklicher Reden einnehmen müssen; bedenklich erscheint auch die Neigung, einen ungebundenen Konversationsstil an die Stelle des geformten Ausdrucks treten zu lassen.

Die in unserem Überblick vorgebrachten Einwände stellen die Tatsache keineswegs in Frage, daß das vorliegende Werk einen wichtigen Markstein auf dem Wege zu einer Stilgeschichte der politischen Rede darstellt. Die Verfasserin besitzt eine nicht selbstverständliche, aber für die Lösung ihrer Aufgabe notwendige Fähigkeit, sich mit den Zielen der betrachteten Redner wenigstens zeitweilig zu identifizieren. Das Bedürfnis, da oder dort die englische Politik zu kritisieren, bringt sie nie um die spontane Reaktion auf die rednerische Leistung. Ihre Sympathie mit dieser Leistung und ihre Teilnahme an ihr sind unmittelbar und stark. Sie zeigt auch einen ausgesprochenen Sinn für das geistige Klima, in dem die einzelnen Redner arbeiteten, und für die vielen äußeren Bedingungen, die bei der Entstehung einer Rede zusammenwirkten. Sie hat außerdem ein feines Verständnis für die verschiedenartigen Charaktere der ausgewählten Rednerpersönlichkeiten und vermag sie mit wenigen kräftigen Strichen lebendig zu machen. Neben Cromwell stehen so klar geprägt die Gestalten des älteren und des jüngeren Pitt und zwischen ihnen der mehr im Schaffen als im Vortrag seiner Reden außerordentliche Burke, Cannon, Gladstone, Bright, Disraeli, Joseph Chamberlain, Lloyd George und Winston Churchill schließen sich als weitere eindrucksvolle Porträts an. Kernstücke des Buches sind aber die Analysen einer Reihe charakteristischer und berühmter Reden. Keine gelingt besser als diejenige der Oberhausrede des älteren Pitt vom 18. November 1777 über die Behandlung der amerikanischen Kolonien. Hier und anderswo gelingt es der Verfasserin, den Geist des Redners und des Augenblicks in Wortwahl und Rhythmus, Satzbau und Anspielung und in anderen Zeichen der Sprache zu erfassen. Kaum je meldet sich bei der Lektüre dieser Analysen das fatale Gefühl eines Mißverhältnisses zwischen dem weltgeschichtlichen Gewicht der betrachteten Reden und dem Tun der Gelehrten, welche die verwendeten Sprachmittel nachrechnet. So erweist sich Frau Gauger als eine berufene Interpretin der großen englischen Redekunst. Ihr Buch ist – wenn auch nicht eine endgültige Stilgeschichte – so doch ein ganz ausgezeichnetes Überblick über ein wichtiges, meist nur von den Historikern gehörig gepflegtes Gebiet der Anglistik.

BERN

RUDOLF STAMM

Georg Schreiber, *Irland im deutschen und abendländischen Sakralraum* (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswissenschaften, Heft 9). Westdeutscher Verlag, Köln u. Opladen, 1956. 120 S.

In dem Sammelwerk *Westfalia Sacra* II (1950) S. 1–132 hatte Georg Schreiber eine Fülle von Material über "iroschottische und angelsächsische Wanderkulte" ausgebreitet. Diese Arbeit wird in der hier anzuzeigenden Schrift fortgesetzt, stofflich auf die Iren beschränkt, aber in gleicher Thematik und Systematik, daher auch nicht ganz ohne inhaltliche Überschnei-

dungen. Auf eine einführende allgemeine Orientierung folgen über zwanzig ungleich lange, in der Anlage einander aber sehr ähnliche Einzelkapitel, gruppiert größtenteils um je einen irischen Heiligen, der auf dem Festlande, voran in Deutschland, Verehrung gefunden hat. Der Verfasser umreißt also Patricius, Brigida, Columban, Kilian und noch neun andere Gestalten in ihrer historischen Erscheinung und stellt dann jeweils in buntem Reichtum kult- und frömmigkeitsgeschichtliche sowie folkloristische Beobachtungen aus den verschiedensten Landschaften und Zeitabschnitten zusammen. Neben den eben genannten Heiligen wird besonders St. Brandan mit der literarhistorisch berühmten Legende von seiner Seefahrt ausführlich gewürdigt; in Verbindung damit entwirft Schr. ein Werk des Seitenstettener Abtes Kaspar Plautz (Pseudonym Honorius Philoponus) von 1621 über die zweite Amerika-fahrt des Kolumbus der Vergessenheit, da sich hier Brandan-Motive in den Bericht verwoben finden. (Hierzu sei angemerkt, daß inzwischen eine Studie von Carl Selmer über die Herkunft der *Navigatio Sancti Brendani* in den *Studien u. Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens* 67 [1956] erschienen ist.) Aus dem Schlußteil verdienen ein Rückblick auf die Forschung und 16 Seiten sehr interessanter Illustrationen, z. T. aus Philoponus, hervorgehoben zu werden.

Für das Verständnis der Publikation im ganzen ist zu beachten, daß sie sich darauf beschränkt, "gewisse Zugänge zu bestimmten Fragenbereichen zu eröffnen" (S. 86). Wer von dem Titel des Buches eine genetische Darstellung des wahrlich fesselnden Phänomens erwartet, kommt also nicht auf seine Kosten; ungeachtet zahlreicher Ansätze und Durchblicke bleibt es alles in allem eine Ausbreitung von Stoff, ein sortierter Zettelkasten, und durchweg kann man es auch nicht gerade eine stilistische Meisterleistung nennen. Aber ein Meister dieser besonderen historischen Disziplin (Volkskunde, Hagiographie) war es natürlich, der hier die Feder führte, und in ihrer Art, d. h. als orientierende Materialsammlung, als Hilfsmittel und Fundgrube, ist seine Arbeit, vor allem in der bibliographischen Unterbauung, von einer Spannweite und Dichte, zeugt sie von einer Belesenheit in alter und junger, auch entlegenster Literatur, von einer ausgereiften Gelehrsamkeit, wie sie heute leider alles andere denn alltäglich ist.

KÖLN

TH. SCHIEFFER

Eingegangene Schriften

1. John Peter, Complaint and Satire in Early English Literature
323 S., 1956 London, Oxford University Press
2. Mario Praz, The Hero in Eclipse in Victorian Fiction Transl. from
the Italian by Angus Davidson
478 S., 1956 Oxford University Press
3. Wolfgang Clemen, Clarences Traum und Ermordung (Sitz. Ber. d.
Bayerischen Akademie der Wissenschaften)
46 S., 1956 München, Beck
4. Claes Schaar, The Golden Mirror. Studies in Chaucer's Descriptive
Technique and its Literary Background
526 S., 1955 Lund, Gleerup
5. Sprache und Literatur Englands und Amerikas. Lehrgangsvorträge
der Akademie Combürg. Bd. II. Hrsg. v. C.A. Weber, H. Metzger und
R. Haas
164 S., 1956 Tübingen, Niemeyer
6. Studies in Bibliography. Papers of the Bibliographical Society of the
University of Virginia. Vol. 8. Hrsg. v. F. Bowers
1956, Charlottesville, Virginia

Personalmeldungen

Prof. Dr. H. M. Flasdieck wurde zusammen mit J. Kurylowicz und G. G. Kloeke zum Honorary Member der Linguistic Society of America gewählt, nach Daniel Jones (1936) und Sir William Craigie (1951) als dritter Anglist unter den 25 Ehrenmitgliedern der Gesellschaft.

Dr. Franz Stanzel hat sich von der Universität Graz an die Universität Göttingen umhabilitiert.

Prof. Dr. Arno Esch, Erlangen, wurde als Nachfolger für Prof. Schirmer auf den anglistischen Lehrstuhl der Universität Bonn berufen.

ZUR BEDEUTUNG UND ETYMOLOGIE VON AE. *RÖF*

Unter den zahlreichen Adjektiven, die in der ae. Poesie heldische Tugenden bezeichnen, nimmt *rōf* – wie die Häufigkeit seines Gebrauchs zeigt – eine bevorzugte Stellung ein: es ist selbständig und in der Komposition¹⁾ insgesamt über einhundertmal belegt.

Trotz dieser reichen Bezeugung herrscht über die Bedeutung des Wortes keine Einigkeit. Im großen und ganzen lassen sich aber die in Wörterbüchern und Spezialglossaren verzeichneten Bedeutungen zu zwei Gruppen zusammenstellen:

1. „tüchtig; kräftig, kraftvoll, stark (= körperlich tüchtig);
kühn, tapfer (= psychisch tüchtig)“;
2. „berühmt, angesehen, bekannt etc.“

In Grein-Köhlers *Sprachschatz* wird selbständiges und im Kompositum auftretendes *rōf* konsequent mit „strenuus“ wiedergegeben. Bosworth-Toller geben für das Simplex mit „valiant, stout, strong“ ebenfalls nur Bedeutungen der ersten Gruppe, für *rōf* in Zusammensetzungen aber in buntem Durcheinander Bedeutungen beider Gruppen. So wird z.B. für *zūð-rōf* „famous in war“, für *þræc-rōf* „valiant“, für *beadu-rōf* sowohl „war-renowned“ als auch „bold in war“ gegeben. *Hand-rōf* soll „distinguished for exploits accomplished by the hands“, *mund-rōf* hingegen „ready or active with the hands“ bedeuten. Sweet entscheidet sich s. v. *rōf* für „strong, brave“, Hall läßt neben „vigorous, strong, brave“ auch „renowned“ (und darüber hinaus noch „noble“) zu. Ihm folgt Holthausen, *Ae. etym. Wb.*, mit „stark, tapfer; edel, berühmt“.

¹⁾ Die in der Poesie verwendeten Komposita sind: *æsc-*, *beadu-*, *brezo-*, *cwyld-*, *cyne-*, *dæd-*, *ellen-*, *zūð-*, *hand-*, *headu-*, *hete-*, *hyze-*, *mæzen-*, *mōd-*, *mund-*, *sæ-*, *sige-* und *þræc-rōf*, wahrscheinlich auch noch *secz-rōf* (vgl. dazu *Sprachschatz* und Holthausen, *EST* 37, 1907, p. 200).

Die älteren Wörterbücher bevorzugen fast alle die Bedeutung „berühmt, angesehen, hervorstechend, ausgezeichnet“: Lye¹⁾ gibt „clarus, illustris, eximius, præstans, excelsus“, Ettmüller²⁾ „illustris, præstans“, Leo³⁾ „berühmt“. Eine Ausnahme macht Grein⁴⁾ mit „strenuus“.

Ein krasses Beispiel für die in der Spezialglossar-Literatur über die Bedeutung von *rōf* herrschende Unsicherheit liefern Holthausens einander widersprechende Angaben in den Glossaren zu seinen Textausgaben. In der 3. Auflage des *Beowulf*-Glossars (1913) gibt H. für *rōf* 1. „berühmt“, 2. „berüchtigt, bekannt wegen“. Im Glossar zur *Älteren Genesis* (1914) finden wir: *rōf* „tüchtig“, *dæd-rōf* „tüchtig im Handeln“, *ellen-rōf* „stark, kräftig; tapfer, mutig“, *hyze-, hize-rōf* „starken Sinnes, beherzt“, *præc-rōf* „kampftüchtig“. Das *Beowulf*-Glossar in 5. Auflage (1929) hat für *rōf* 1. „berühmt“, 2. „wild, stark an“, das Glossar zur 4. Auflage der *Elene* (1936) bietet: *rōf* „berühmt“, *æsc-rōf*, *beadu-rōf*, *zūð-rōf* „kampfberühmt“, *sīze-rōf* „siegberühmt“.

Gleicherweise widersprüchlich sind etwa auch Sedgefields Angaben in den verschiedenen Auflagen seiner *Beowulf*-Ausgabe⁵⁾: Während *rōf* in der 1. und 2. Auflage mit „strong, brave, gallant“ gegeben wird, soll es laut 3. Auflage die Bedeutung „famed, glorious“ haben.

In zahlreichen – speziell neueren – Glossaren wird eine Entscheidung umgangen, indem Bedeutungen beider Gruppen zur Auswahl gestellt werden. So gibt z.B. Klaeber⁶⁾ für *rōf* „renowned, brave, strong“, für *zūð-rōf* „brave (or famous) in battle“, für *heapo-rōf* „brave (or famed) in battle“⁷⁾, für

¹⁾ *Dictionarium Saxonico- et Gothico-Latinum*. Auctore Edvardo Lye, edidit Owen Manning, Tom. II, London 1772.

²⁾ *Lexicon Anglosaxonicum*, Quedlinburg und Leipzig 1851.

³⁾ *Angelsächsisches Glossar*, Halle 1877, Spalte 432.

⁴⁾ *Sprachschatz der angelsächsischen Dichter*, Bd. 2, Cassel und Göttingen 1864.

⁵⁾ *Beowulf*, ed. W. J. Sedgfield, Manchester 1910¹, 1913², 1935³.

⁶⁾ *Beowulf*, ed. F. Klaeber, 3d ed., with first and second supplements, Boston 1950.

⁷⁾ Bei *beadu-rōf*, der dritten im *Beowulf* vorkommenden Zusammensetzung mit einem Wort für „Kampf, Streit“, wird hingegen die Alternative

brezo-rōf "very valiant (or famous)". Wrenn¹⁾ hat: *rōf* "famous; renowned; valiant; strong", *zūð-rōf* "renowned in war; brave in battle", *heaþo-rōf* "famous or brave in battle"²⁾, *brezo-rōf* "of princely valour or fame". Lehnert³⁾ gibt für *rōf* "renowned, brave, strong".

Die voneinander abweichenden Bedeutungsangaben der Wörterbücher und Glossare erklären sich ohne weiteres aus der prinzipiellen Schwierigkeit, die genaue Bedeutung von Adjektiven zu ermitteln, die in der Dichtersprache ausschließlich oder fast ausschließlich als schmückende Beiwörter Verwendung finden, also Eigenschaften ausdrücken, die Menschen oder Dingen unabhängig von der jeweiligen Situation beigelegt werden, weil sie als generell für sie typische Qualitäten gelten. Die Epitheta ornantia können dabei zwar situationsgemäß, ebensogut aber auch situationsneutral oder sogar situationswidrig sein, d.h. die exakte Bedeutung von schmückend gesetzten Adjektiven kann aus dem Textzusammenhang heraus nicht bestimmt werden. So läßt sich für in diesem Sinne verwendetes *rōf* nur sagen, daß es irgendeine heldische Eigenschaft bezeichnet. Ob nun *rōfe rincas*, *eorlas ellenrōfe*, *eorlas æscrōfe*, *beornas beadurōfe*, *zūðrōfe hæleþ*, *hæleþ heaðurōfe*, *hæleð hyzerōfe* usw. „berühmte“ oder aber „tüchtige, kraftvolle, tapfere“ Männer sind, bleibt unentschieden: Berühmtheit und Kampftüchtigkeit (Stärke, Tapferkeit) sind gleichermaßen für den Helden typische Eigenschaften.

Ebensowenig faßbar ist die Bedeutung von *rōf* dort, wo es substantivisch gebraucht wird, wie zwei Beispiele zeigen mögen:

*þa wæs þeodsceaða þriddan siðe,
frecne fyrdraca, fæhða zemyndiz,
ræse ðe on ðone rofan, þa him rum azeald* (Beow. 2688 ff.)⁴⁾;

"famous, famed" inkonsequenterweise aufgegeben und nur "bold in battle" zugelassen.

¹⁾ *Beowulf*, ed. C. L. Wrenn, London 1953.

²⁾ Für *beadu-rōf* wird wie bei Klaeber wieder nur "brave in battle" gegeben.

³⁾ M. Lehnert, *Poetry and Prose of the Anglo-Saxons, Dictionary*, Berlin 1956.

⁴⁾ *The Anglo-Saxon Poetic Records* IV, p. 83.

*Hwilum heaþoroƿe hleapan leton,
on ƿestit ƿaran fealwe mearas* (Beow. 864f.)¹⁾.

Was bezüglich der Verwendung von *rōf* als Epitheton ornans gesagt wurde, gilt auch hier.

Da man auf dem Wege der Textinterpretation nicht an die Bedeutung von *rōf* heranzukommen schien, verfiel man auf den üblichen Ausweg, aus der Etymologie Rückschlüsse auf die historische Bedeutung zu ziehen. Mit diesem methodisch ohnehin höchst fragwürdigen Hilfsmittel ließ sich aber auch keine Entscheidung herbeiführen, da eine sichere Etymologie für *rōf* fehlt und aus der Mehrheit der vorgeschlagenen Etymologien natürlich auch wieder eine Mehrheit von Bedeutungsansätzen resultieren mußte. Weiter unten wird noch von Bedeutungsangaben, die auf falschen Anschlüssen beruhen, zu sprechen sein.

Da *rōf* das Ende der ae. Zeit nicht überlebte, ließen sich auch keine Rückschlüsse aus der Bedeutung des Wortes in jüngeren Sprachabschnitten ziehen.

Auch ein Vergleich mit der Bedeutung entsprechender Wörter in anderen germ. Sprachen konnte zu keinem Resultat führen, weil *rōf* außerhalb des Ae. nur noch im As. vorhanden ist, wo die Bedeutungsfestlegung die gleichen Schwierigkeiten bereitet.

Auf welche Argumente man angesichts dieser Sachlage verfiel, um doch eine Entscheidung herbeizuführen, mag an einem Beispiel gezeigt werden: „*Rōf* . . ., im ags. bloss ein poetisches wort, wird auch wegen seiner fähigkeit, vielfach verbindungen einzugehen, eine so allgemeine bedeutung wie ‚berühmt‘ haben.“²⁾ Daß Ergebnisse, die mit derartigen „Argumenten“ erzielt werden, ohne jeden Wert sind, liegt auf der Hand.

Tatsächlich sind wir nun aber bei der Frage nach der Bedeutung von *rōf* durchaus nicht auf bloße Vermutungen angewiesen.

Zunächst einmal ist in Betracht zu ziehen, daß das Wort nicht auf die Poesie beschränkt ist, sondern auch in der Prosa

¹⁾ *The A.-S. Poetic Records* IV, p. 28.

²⁾ M. Scheinert, PBB 30, 1905, p. 356.

vorkommt, und zwar mit insgesamt fünf Belegen¹⁾ in den beiden Zusammensetzungen *ellenrōf*²⁾ und *uncamprōf*.

Die vier Belege für *ellenrōf* begegnen sämtlich bei Aelfric, drei davon in seiner *Heptateuch*-Übertragung³⁾:

Jos. I, 6: *Beo ðu nu gestranzod 7 ellenrof; soðlice ðu dælst mid hlote ðisum folce ðæt land ðe ic behet ðinum fæderum.* "Confortare, et esto robustus: tu enim sorte diuides populo huic terram, pro qua iurau i patribus suis, ut traderem eam illis."

Jos. I, 7: *Beo ðu gestranzod 7 swyðe ellenrof, ðæt ðu mid weorcum gefylle ða æ ðe Moyses, min ðeowa, ðe bebead;* "Confortare igitur, et esto robustus ualde, ut custodias, et facias omnem legem, quam praecepit tibi Moyses seruus meus."

Jos. I, 9: *Ic ðe bebeode ðæt ðu beo gestranzod 7 ellenrof; ne ondræd ðu ðe, for ðan ðe ic, ðin Drihten 7 ðin God, beo mid ðe on eallum ðam ðe ðu to færst.* "Ecce praecepto tibi, confortare, et esto robustus. Noli metuere, et noli timere: quoniam tecum est Dominus Deus tuus in omnibus ad quaecumque perrexeris."

Die vierte Belegstelle findet sich in der *Grammatik*:

hoc robur þes beam oððe strenzð (of þam ys gecweden robustus stranz oððe ellenrof)⁴⁾.

Ellenrōf gibt an allen vier Stellen lat. *robustus* wieder, in der *Grammatik* zusammen mit *stranz* in einer Doppelung⁵⁾. Es dient also zum Ausdruck der Stärke, und zwar psychischer Stärke und Festigkeit an den *Heptateuch*-Stellen, während es in der *Grammatik* isoliert steht und folglich nicht einseitig – entweder psychisch oder körperlich – bezogen erscheint.

Uncamprōf findet sich einmal in den Prudentius-Glossen: *inbellis] uncamprofes*⁶⁾.

¹⁾ Vier davon sind schon bei B.-T. registriert, der fünfte, *ellenrōf* Jos. I, 6, fehlt.

²⁾ In Sweets Wörterbuch ist *ellenrōf* fälschlich als nur poetisch gekennzeichnet.

³⁾ *The Old English Version of the Heptateuch*, ed. S. J. Crawford, EETS 160, 1922, p. 378.

⁴⁾ *Aelfrics Grammatik und Glossar*, ed. J. Zupitza, 1. Abt., Berlin 1880, p. 49.

⁵⁾ Zu der in der ae. Übersetzungsliteratur häufigen Erscheinung der Doppelung cf. H. Gneuss, *Lehnbildungen und Lehnbedeutungen im Ae.*, Berlin 1955, p. 30.

⁶⁾ *Germania* 23, 1878, p. 399, Nr. 420.

Nach Ausweis des Lemmas bedeutet es „unkriegerisch, nicht kriegstüchtig, nicht tapfer“.

Es ist nicht einzusehen, warum *ellenrōf* in der Poesie „kraftberühmt, der Stärke wegen berühmt, famed for courage etc.“, wie allenthalben zu lesen ist, heißen soll, wenn es in der Prosa eindeutig „robustus, stark“ bedeutet. Und warum soll man *beadu-*, *zūð-*, *heaðu-rōf* usw. die Bedeutung „kampfberühmt, war-renowned, famous in war, famed for excellence in battle“ beilegen, wenn das aus prosaischem *uncamprōf* abstrahierbare **camprōf* „kriegstüchtig, kriegerisch, tapfer“ bedeutet? Es gibt keinen Grund für die Annahme einer solchen Divergenz von prosaischer und poetischer Bedeutung, um so weniger, als *ellenrōf* und *uncamprōf* offenbar erst aus der Sprache der Dichtung in die Prosa übernommene typisch poetische Zusammensetzungen sind; einfaches *rōf* kennt die Prosa ja nicht.

Was die Prosabelege für die Bedeutung von *rōf* aussagen, findet seine Bestätigung, wenn man die Eigenart der Verbindungen zu Komposita und syntaktischen Gruppen, die *rōf* eingeht, betrachtet. Fast alle Substantiva nämlich, die *rōf* in Kompositum oder syntaktischer Gruppe determinieren, sind typisch für Zusammensetzungen mit Adjektiven, die die Tüchtigkeit von Körper und (bzw. oder) Gesinnung ausdrücken, die Stärke, Kraft und (bzw. oder) Tapferheit, Kühnheit der Helden.

Ellen-rōf: *ellen-heard*, *ellen-þrist*;

mæzen-rōf, *mæznes rōf*, *mæzene rōf*: *mæzen-stranz*, *mæzen-strenze*, *mæzenes stranz*, *mæzene stranz*;

hyze-, *hize-rōf*, *mōd-rōf*, *mōdes rōf*, *mōde rōf*: *hize-stranz*, *mōd-hwæt*, *mōd-swīð*, *on mōde from*;

beadu- *zūð-*, *heaðu-*, *þrac-rōf*, *nīþe rōf*, *rōf nīþzeweorca*: *beaduwe heard*, *zūð-heard*, *zūð-hwæt*, *zūð-frec*, *zūðe fram*, *heaðu-dēor*, *þrac-heard*, *nīþ-heard*, *nīþa heard*, *nīþweorca heard*, ferner mit anderen Ausdrücken für „Kampf, Streit, Schlacht“: *hilde-dēor*, *hild-from*, *wiz-heard*, *wizes heard*, *wiz-þrist*, *orlez-from*; *dæd-rōf*, *dædum rōf*: *dæd-from*, *dædum from*, *dæd-cēne*, *dæd-hwæt*;

æsc-rōf entsprechen mit einem anderen Wort für „Speer“: *zār-cēne* und *zār-þrist*.

Demgegenüber existiert bei *mære*, dem Hauptausdruck für „berühmt“, von allen diesen Verbindungen (mit *ellen*, *mæzen*, *hyze*, *mōd*, den Wörtern für „Kampf, Streit, Schlacht“, mit *dæd*, mit Waffenbezeichnungen) offenbar nur *heaðo-mære*, das überdies noch ἄπ. λεγ. ist.

Andererseits fehlen bei *rōf* die für *mære* typischen Zusätze, die die Ausdehnung der Berühmtheit bezeichnen: *wīd-mære*, *wīde mære*, *mære ofer eorðan*, *mære ofer manna bearn* etc.

Gegen die Bedeutung „berühmt“ sprechen auch Zusammensetzungen wie *hand-*, *mund-* und *sæ-rōf*. *Hand-* und *mund-rōf* bedeuten (wie ahd. *hantstarch*: Graff VI, 717) „*manu fortis*, *manu strenuus*“. Die Männer, die mit dem Attribut *sæ-rōfe* bedacht werden, sind tüchtige, kräftige Ruderer¹⁾.

Für die Bedeutung „tüchtig, rührig“ dürfte auch ein aus einer stilistischen Erscheinung ableitbares Argument sprechen. El. 202 wird Kaiser Konstantin in asyndetischer Parataxe *æscrōf*, *unslāw* genannt. Eine beträchtliche Anzahl von Beispielen lehrt nun, daß asyndetisch aneinandergereihte Adjektive in der Regel – wenn auch nicht immer – bedeutungsgleich oder – ähnlich, im landläufigen Sinne also synonym sind²⁾. Synonymität beider Adjektive vorausgesetzt, bedeutet *-rōf* in *æscrōf* dann gleich *unslāw* „impiger, nicht träge, rührig, rüstig, tüchtig“. Für „speerbühmt“ u.ä.³⁾ wäre damit auch aus dieser Überlegung heraus kein Platz.

¹⁾ Cræ. 56f.:

... *særofe snelle mæzne*
arum brezdað yðborde neah. (*The A.-S. Poetic Records* III, pp. 138f.)

Man vergleiche dazu An. 471ff.:

Næfre ic sælidan selran mette,
macræftizran, þæs ðe me þynceð,
rowend rofran ... (*The A.-S. Poetic Records* II, p. 16).

²⁾ Man vergleiche etwa El. 204: *zūðheard*, *zārþrist*; An. 1578: *cēne*, *collenferð*; Beow. 1641 und 2476: *frome*, *fyrðhwate*; Beow. 1874: *ealdum*, *infrōdum*; vor allem aber Beow. 150 und 410: *undyrne*, *cūð*, wo wie im Falle *æscrōf*, *unslāw* eines der beiden Adjektive mittels Privativpartikel vom Antonym des anderen zu seinem Synonym wird.

³⁾ *Elene*, ed. Holthausen, 1936¹: „kampfberühmt“; *Elene*, ed. Zupitza, 1899²: „berühmt wegen der führung der lanze“; B.-T.: „spear-famed etc.“; Simons, *Cynewulfs Wortschatz oder vollständiges Wb. zu den Schriften Cyne-*

Man ist für die Entscheidung der Frage, ob *rōf* in der Poesie „tüchtig; stark, kraftvoll; kühn, tapfer“ oder „berühmt“ bedeutet, aber gar nicht einmal nur auf indirekte Beweismittel – wie Vergleich mit der sicher feststellbaren Bedeutung der Prosabelege, Schlüsse aus dem Charakter von Zusammensetzungen, die *rōf* eingeht, Rückschlüsse aus einer bestimmten stilistischen Erscheinung – angewiesen; denn *rōf* wird nicht ausschließlich als schmückendes Beiwort oder in substantivischem Gebrauch zur Wiedergabe einer typischen, für die jeweilige Situation aber unerheblichen Eigenschaft verwendet. Es steht vielmehr einige Male auch in notwendiger Funktion, so daß sich seine Bedeutung an diesen Stellen aus dem Kontext ermitteln läßt.

Higerōf An. 233

Andreas hatte zunächst versucht, sich durch verschiedene Ausflüchte dem Auftrag Gottes zu entziehen und die gefährvolle Reise nach Mermedonien zu vermeiden. Nachdem der Herr ihm sein Zaudern verwiesen, den Befehl wiederholt und ihm seinen Segen für die Fahrt erteilt hat, ist Andreas' Kleinmut geschwunden:

*þa wæs ærende ædelum cempa
aboden in burzum, ne wæs him blēað hyze,
ah he wæs anræd ellenweorces,
heard ond higerōf, nalas hildlata,
zearo, zūðe fram, to zodes campe¹).*

Andreas ist nicht mehr feige (*ne wæs him blēað hyze*), sondern entschlossen zur Heldentat (*ānræd ellenweorces*), kühn und tapfer (*heard ond higerōf*), keineswegs ein zum Kampfe Lässiger, ein Feigling (*nalas hildlata*), vielmehr bereit (*zearo*) und kampftüchtig (*zūðe fram*). Sein Sinn (*hyze, hize*) hat sich gewandelt: er ist nicht mehr feige und ängstlich (*blēað*), sondern stark und tapfer (*rōf*).

Rōf Beow. 682

Im Bewußtsein seiner Kampftüchtigkeit erklärt Beowulf, er wolle ohne Waffen mit Grendel kämpfen, da ihr Gebrauch seinem Gegner fremd sei:

wulfs, Bonner Beiträge 3, 1899: „speerberühmt“; die Aufzählung von Glosaren, in denen diese Bedeutung gegeben wird, läßt sich beliebig fortsetzen.

¹) *The A.-S. Poetic Records* II, p. 9.

*Nat he þara zoda þæt he me onzear slea,
rand zehearwe, þeah ðe he rof sie
niþzeweorca¹⁾;*

Grendel weiß mit der Klinge nicht umzugehen, wie „tüchtig in kriegerischen Unternehmen“ er im übrigen auch sein mag. *Rōf* Gen. 2049

Von den Kriegern, mit denen Abraham ins Feld zieht, um Lot zu befreien, heißt es:

*Rincas wæron rofe, randas wæron
forð fromlice on foldweze²⁾.*

Der erste der beiden koordinierten Hauptsätze, *rincas wæron rōfe*, gibt den Grund für die im zweiten Satz folgende Aussage an. *Rōf* bezeichnet die Eigenschaft der Männer, die sie befähigt, *fromlice* dem Feind entgegenzugehen: „Strong were the warriors; they bore their shields forth stoutly on the journey.”³⁾

Der semantische Teil der Untersuchung hat ergeben, daß ae. *rōf* zum Ausdruck physisch-psychischer Gesamttüchtigkeit dient. In seiner komplexen leiblich-seelischen Bezogenheit ist es lat. *fortis* und *strenuus* vergleichbar. Wo bestimmte determinierende Zusätze (wie z. B. *mæzen* oder *hyze*, *mōd*) entweder die körperliche oder die psychische Komponente aus dem Gesamtkomplex betont herausheben, werden wir dieser Herausstellung am ehesten dadurch gerecht, daß wir *rōf* den Zusätzen entsprechend entweder durch „stark, kräftig, kraftvoll“ oder „tapfer, kühn“ wiedergeben. Wo – wie in der Mehrzahl der Fälle – spezialisierende Zusätze dieser Art fehlen, empfiehlt sich die Wiedergabe durch „tüchtig“, das beide Qualitäten – physische wie psychische Tauglichkeit – gleichzeitig auszudrücken vermag.

Rōf ist außerhalb des Ae. nur noch im As. dreimal – einmal selbständig, zweimal im Kompositum – belegt. Die auftretenden Formen sind: *ruob*, *ellan-ruof* und *ellean-ruoua*⁴⁾.

¹⁾ *The A.-S. Poetic Records* IV, p. 22.

²⁾ *The A.-S. Poetic Records* I, p. 62.

³⁾ R. K. Gordon, *Anglo-Saxon Poetry*, London 1957, p. 99.

⁴⁾ *En ruob reginscaitho* (Barrabas): Hel. 5398; *erl ellanruof* (Petrus): Hel. 5899; *hildiscalcos, auaron Israheles elleanruoua*: Hel. 68f. (*Heliand*, ed. Sievers, Halle 1878).

Sehrt¹⁾ und Behaghel²⁾ geben für *rōf* „berühmt, bertüchtigt“, für *ellian-rōf* „kraftberühmt“, Holthausen³⁾ gibt für beide „berühmt“.

Mit Rücksicht auf die Bedeutung des Wortes im Ae. ist der Ansatz „berühmt“ wohl auch für as. *rōf* abzulehnen. Zweifel an der Richtigkeit dieser Bedeutung äußert schon Heyne. Er gibt für as. *rōf* zwar „berühmt, bekannt“ (für *ellean-rōf* „mut- oder kraftberühmt“), jedoch nicht ohne Bedenken: „Grein im ags. Glossar nimmt für *rōf* die Bedeutung strenuus in Anspruch: die von uns gegebene galt bisher allgemein für richtig, ist aber doch nicht zweifellos.“⁴⁾

Man wird kaum fehlgehen, wenn man für as. *rōf* und *elleanrōf* die Bedeutung ihrer ae. Pendanten ansetzt: der *ruob reginſcatho* ist ein „starker, kräftiger, (gewaltiger) Erzkrauber“, der *erl ellanruof* ein „kraft- und mutvoller, tüchtiger Mann“, die *auaron Israheles elleanruoua* sind die „starken, tapferen Kinder Israel“.

Nicht nur die Festlegung der Bedeutung von ae. as. *rōf* macht Schwierigkeiten; auch seine Herkunft ist dunkel.

Gemäß seinem Prinzip: „Lieber habe ich ein Wort dunkel oder unklar genannt, als es mit einer unbefriedigenden Erklärung versehen“ verzichtet Holthausen⁵⁾ mit dem Bemerkten „unbek. Herk.“ darauf, *rōf* zu etymologisieren. In der Tat dürften alle bisherigen Ansätze, das Wort etymologisch zu deuten, als verfehlt anzusehen sein.

Den m. W. ersten Versuch eines Anschlusses macht Grein⁶⁾, indem er ae. *rōf* unter anderem mit ahd. *ruaba* „Zahl, numerus“ und *ruabōn* „zählen, numerare“ (Graff II, 361) vergleicht⁷⁾: ein typisches Beispiel für die sinnlose Zusammen-

¹⁾ E. H. Sehrt, *Vollständiges Wb. zum Heliand und zur as. Genesis*, Hesperia 14, Göttingen 1925.

²⁾ *Heliand und Genesis*, ed. O. Behaghel, Halle 1948⁶.

³⁾ *As. Wb.*, Münster und Köln 1954.

⁴⁾ *Heliand*, ed. M. Heyne, Paderborn 1883³, Glossar s. v. *rōf*. In der 4. Auflage (1905) heißt es dann: „... die von uns gegebene (sc. Bedeutung) gilt auch jetzt noch für richtig, ist aber doch nicht zweifellos“.

⁵⁾ *Ae. etym. Wb.*, p. VIII.

⁶⁾ *Sprachschatz der ags. Dichter*, Bd. 2, Cassel und Göttingen 1864, s. v. *rōf*.

⁷⁾ Zu *ruaba* stellt sich nach Holthausen, *Ae. etym. Wb.*, ae. *rōf* „Reihe,

stellung semantisch völlig inkompatibler Wörter nur auf Grund lautlicher Übereinstimmung.

Trotz seiner Abwegigkeit wird dieser Anschluß auch später noch vertreten, so z. B. von Scheinert¹⁾ und sogar von Holthausen²⁾.

Außer ahd. *ruaba*, *ruabōn* und ae. *gerēfa* stellt Grein auch noch ae. *berafan*³⁾ zu *rōf*. Die dann s. v. *berafan* angenommene Verwandtschaft dieses Wortes mit lat. *rapere* gilt heute allgemein als sicher⁴⁾. Die sich somit erhebende Frage, ob *rōf* mit lat. *rapere* (folglich also auch mit Greins *berafan*) zusammengebracht werden kann, soll weiter unten erörtert werden. Unabhängig von ihrer Beantwortung ist aber die Entscheidung, daß für ahd. *ruaba* und seine Sippe auf keinen Fall Verwandtschaft mit **berafan*, mit dem zusammen es bei Grein zu *rōf* gestellt wird, anzunehmen ist.

Als sei noch nicht genug Heterogenes beieinander, wird die Zahl der von Grein zu *rōf* gezogenen Wörter noch um ae. *ræfnan* "to endure, suffer, undergo; to do, perform, accomplish, carry out" (B.-T.) vermehrt, um ein Wort, das selbst wohl isoliert steht⁵⁾ und gleich ahd. *ruaba* etc. offenbar nur wegen der Übereinstimmung im Konsonantismus zu *rōf* gestellt wird.

Während alle anderen Verweise Greins in Köhlers Neubearbeitung des *Sprachschatzes* vernünftigerweise fortgelassen sind, ist der auf *ræfnan* übrigens beibehalten worden.

Ebensowenig wie Greins Deutungsversuch vermag eine

Zahl", aisl. *staf-rōf* „Alphabet“ und ae. *gerēfa* „Beamter, Verwalter, Graf“.

¹⁾ PBB 30, 1905, p. 356.

²⁾ *Beowulf*, ed. Holthausen, Teil II, 1929⁶, Glossar s. v. *rōf*.

³⁾ Statt **berafan* wird jetzt allgemein **berebban* (cf. lat. *rapio*!) angesetzt, so z. B. von Toller im *Supplement* und von Holthausen, IF 32, 1913, p. 335; belegt ist Gen. 2078 der Pl. Praet. *berōfan*.

Warum Holthausen in seinem *Ae. etym. Wb.* einen Infinitiv **bereffan* rekonstruiert, vermag ich nicht einzusehen. Auf einem Versehen beruht seine Angabe, die überlieferte Form *-rōfan* (nicht *-rōfon*, wie dort steht) sei ein Partizip.

⁴⁾ Cf. Holthausen, *Ae. etym. Wb.*, s. v. **bereffan* und Walde-Hofmann, *Lat. etym. Wb.*, Bd. II, 1954³, s. v. *rapio*.

⁵⁾ Holthausen, *Ae. etym. Wb.*, s. v. *ā-ræfn(i)an*, gibt keine Etymologie. Sein Verweis auf ESt 54, 361 ist ein Fehlzitat.

Flasdieck, *Anglia* 69, 1950, p. 145, hält Verwandtschaft mit ae. *rōt* „Reihe, Zahl“, ahd. *ruoba*, *ruova* für möglich.

Etymologie zu überzeugen, die sich bei Zimmer¹⁾ findet. Ae. as. *rōf* wird hier zu ai. *rābhas-* „Ungestüm, Gewalt“, *abhi-rabdhā-* „aufgeregt, aufgebracht, wütend“ gestellt, wozu dann weiterhin ai. *rabhasá-* „heftig, ungestüm, wild“ und *saṃrabdhā-* „aufgeregt, zornig“ gehören.

Wenn diese Wörter nicht von ai. *rābhatē* „erfaßt, ergreift“, das mit ai. *lābhatē* gleichgesetzt wird, zu trennen sind²⁾, scheitert der Anschluß von *rōf* schon aus lautlichen Gründen, es sei denn, man setzt zu idg. **labh-* eine Nebenform **rabh-* an. Dieser Weg ist beschritten worden, um lat. *rabiēs* „Wut, Tollheit“, *rabere* „toll sein, wüten“, *rabidus* „wütend, toll, rasend“ an die bedeutungsmäßig nahestehenden altindischen Wörter anschließen zu können³⁾.

Neuerdings trennt Pokorny⁴⁾ ai. *rābhas-*, *rabhasá-* etc. von *rābhatē* (= *lābhatē*), um die indischen Wörter mit lat. *rabiēs* etc. unter einer Wurzel (**rabh-* oder *rebh-:r_ebh-* „von Ungestüm, Wut ergriffen sein“?) vereinigen zu können. Stimmt man diesem Ansatz zu oder läßt man neben **labh-* ein **rabh-* als Nebenform gelten, ergäbe sich bei Annahme anderer Vokalstufe der Wurzel lautlich die Möglichkeit, ae. as. *rōf* an die indische und lateinische Wortsippe anzuschließen⁵⁾.

Abgesehen davon, daß die lautliche Seite der von Zimmer vertretenen Etymologie letztlich doch problematisch bleibt, ist dieser Anschluß auch aus semantischen Rücksichten nicht gerade sehr wahrscheinlich. *Rōf* bedeutet ja nicht „aufgeregt, wütend, wild, ungestüm“. Um aber einen Bedeutungswandel von daher zu „tüchtig, kraftvoll, tapfer“ wahrscheinlich zu machen, bedürfte es zumindest semantischer Parallelen. Zimmer gibt keine, wählt statt dessen vielmehr den beliebten Ausweg, die historische Bedeutung den Erfordernissen der

¹⁾ H. Zimmer, *Die Nominalsuffixe a und ā in den germanischen Sprachen*, Quellen und Forschungen 13, Straßburg 1876, p. 92.

²⁾ Cf. Walde-Pokorny II, 341 und 385, Walde-Hofmann II, 413 und Pokorny, *Idg. etym. Wb.*, p. 652.

³⁾ Siehe W.-P. und W.-H., a. a. O.

⁴⁾ *Idg. etym. Wb.*, p. 852 entgegen der p. 652 getroffenen Entscheidung.

⁵⁾ Trennt man ai. *rābhas-* etc. wegen der Anlautschwierigkeiten von lat. *rabiēs*, so bleibt natürlich immer noch die Möglichkeit, *rōf* lautlich mit der lat. Sippe allein zusammenzustellen.

Etymologie anzupassen, indem er *rōf* die Bedeutung „wild, ungestüm, gewaltig“, die Bedeutung von ai. *rabhasá-* also, zudiktirt.

Zustimmung hat Zimmers Anschluß m.W. nicht gefunden. Ausdrücklich zurückgewiesen wird er – aus rein lautlichen Gründen – von Uhlenbeck¹⁾.

Eine andere für *rōf* vorgeschlagene Etymologie, deren *πρῶτος εὐρετής* Leo²⁾ zu sein scheint, erweist sich mit Sicherheit als lautlich unmöglich. Um *rōf* an ae. *hrēpan*, *hrōpan*, ahd. *ruofen*, *ruofan*, got. *hrōpjan* etc. anschließen zu können, möchte er es auf älteres **hrōf* zurückführen. Er übersieht dabei, daß anlautendes *h* in der Verbindung *hr* im Ae. erhalten sein mußte³⁾. Überdies läßt sich *rōf* auch wegen seines auslautenden *f* (= germ. *þ*) nicht ohne weiteres zu *hrēpan*, *hrōpan* etc. stellen, wenn hier auch immerhin mit der Annahme abweichender Wurzelerweiterung durchzukommen wäre.

Der etymologische Anschluß von *rōf* an die Wortfamilie, zu der u. a. auch nhd. *Ruf* und *Ruhm* gehören, hat zur Folge, daß Leo sich ausdrücklich für die Bedeutung „berühmt“ entscheidet.

Obwohl offensichtlich falsch, ist Leos Etymologie in neuerer Zeit von Sedgfield wieder aufgegriffen worden: im Glossar der 1935 (!) erschienenen 3. Auflage seiner *Beowulf*-Ausgabe⁴⁾ findet sich bei *rōf* ein etymologischer Verweis auf nhd. *Ruf*. Sedgfields Bedeutungsangabe „famed, glorious“ erweist sich einwandfrei als Produkt dieser verfehlten Etymologie; denn in den beiden älteren Auflagen, in denen der Hinweis auf nhd. *Ruf* noch fehlt, wird als Bedeutung „strong, brave, gallant“ angenommen. Die Vermutung, daß auch andere Verfasser von Wbb. und Glossaren, in denen *rōf* mit „berühmt“ gegeben wird, unter dem Einfluß dieser Etymo-

¹⁾ PBB 26, 1901, p. 570.

²⁾ H. Leo, *Angelsächsisches Glossar*, Halle 1877, Sp. 432. Vgl. Nachtrag.

³⁾ Die sich vereinzelt – vorwiegend in jüngeren Texten – findenden Auslassungen von anlautendem antekonsonantischen *h* (cf. Sievers-Brunner, § 217, Anm. 2 und Bülbring, § 480, Anm.) sind mit Rücksicht auf die reiche Bezeugung von *rōf* unbeachtlich.

⁴⁾ *Beowulf*, ed. W. J. Sedgfield, Manchester 1910¹, 1913², 1935³.

logie ihre Entscheidung getroffen haben, liegt nahe, wenn sie mangels sicherer Indizien auch nicht zu beweisen ist.

Die letzte der für *rōf* aufgestellten Etymologien ist lautlich zwar einwandfrei, semantisch aber wenig befriedigend. Ihr Urheber, Uhlenbeck, will *rōf* zu lat. *rapiō* „raube“, *rapax* „räuberisch“, gr. ἐρέπτομαι „rupfe, reiße ab, fresse“ etc., zur idg. Wurzel **rep-* also, stellen. Es soll ursprünglich dann soviel wie „an sich raffend“ bedeutet haben¹⁾. Daß dieser Anschluß schon Uhlenbeck selbst nicht völlig zu überzeugen vermochte, zeigt seine einschränkende Bemerkung: „Für ganz sicher darf diese etymologie nicht gelten, um so mehr weil germ. *ō* auch auf *bh* zurückgehen kann.“²⁾

Immerhin hat sie – wenn auch unter Vorbehalt – Eingang in die Wörterbücher von Fick³⁾, Walde-Pokorny⁴⁾ und Walde-Hofmann⁵⁾ gefunden, während sich Pokorny⁶⁾ gegen sie entscheidet, indem er *rōf* unter der Wurzel **rep-* stillschweigend fortläßt.

Es scheint bisher übersehen worden zu sein, daß man zu einer lautlich einwandfreien und auch semantisch befriedigenden Etymologie kommt, wenn man *rōf* an die idg. Wurzel **rebh-* „sich bewegen, umhereilen“⁷⁾ anschließt, die im Germanischen, Keltischen und Iranischen bezeugt ist.

Germ. **reð-* „in heftiger Bewegung sein“ findet sich nach Walde-Pokorny und Pokorny unter anderem in mhd. *reben*, st. Vb., „sich bewegen, rühren“⁸⁾ und nhd. bayr. *rebig*, *rebisch* „rührig, munter, muthig“⁹⁾.

Im Keltischen ist die Wurzel mit Wörtern der Bedeutung „spielen, Spiel“ vertreten: mir. *reb* „Spiel, Tücke“, *rebrad*

1) PBB 26, 1901, p. 570. Daß seine Etymologie andeutungsweise schon durch Greins Vergleich von *rōf* mit ae. **berafan* vorweggenommen war, hat Uhlenbeck übersehen.

2) Ibid.

3) A. Fick, Vgl. Wb. der idg. Sprachen, 3. Teil: Wortschatz der germ. Spracheinheit, von H. Falk und A. Torp, Göttingen 1909⁴⁾, p. 338.

4) II, 370.

5) II, 417.

6) Idg. etym. Wb., p. 865.

7) Pokorny, p. 853. Cf. auch Walde-Pokorny II, 370.

8) Lexer, Mhd. Handwb., Bd. II, Leipzig 1876, Sp. 356f.

9) Schmeller, Bayerisches Wb., Bd. II, München 1877²⁾, p. 6.

„Kinderspiel“, *rebaigim* „ich spiele“. Diese Bedeutung der irischen Wörter dürfte sekundär sein und sich aus „umherlaufen, umhertollen“ entwickelt haben¹⁾.

Neuerdings hat Szemerényi²⁾ überzeugend eine Reihe iranischer Wörter an die Wurzel **rebh-* angeschlossen: neupers. *raftan* „to go“, mittelparth. *raf-* „angreifen, kämpfen“, *raf* „élan“, *rafay* „assaillant“ und osset. *räväg* „leger, rapide“ (= altiran. **raḥaka-* „running, swift“ < idg. **robhoko-*).

Rōf < germ. **rōbaz* < idg. **rōbhos*³⁾ stellt sich mit Dehnstufe in der o-Abtönung zu **rebh-*.

Gedehnte o-Stufe der Wurzel bei primären Adjektiven findet sich auch sonst gelegentlich, so z.B. bei ae. *cōl* (zur Wurzel **gel-* „kalt, frieren“⁴⁾) und bei ae. *genōh*, *genōg*, got. *ganōhs*, ahd. *ginuog* etc. (zu idg. **enēk-*, *nek-*, *enġ-*, *ŋġ-* „reichen, erreichen, erlangen“⁵⁾), so daß der Anschluß von *rōf* an **rebh-* auch von der Wortbildung her möglich ist.

Die Bedeutung von *rōf*: „tüchtig; kräftig, tapfer“ läßt sich zwanglos mit der für die Wurzel **rebh-* angesetzten Grundbedeutung vermitteln, zumal im Hinblick auf die wurzelverwandten Wörter im Deutschen und Iranischen, die ähnliche Bedeutungen wie *rōf* herausgebildet haben.

Die vorauszusetzende Bedeutungsentwicklung von „beweglich“ über „rührig, schnell, behende, gewandt“ zu „kraftvoll, kräftig“, dann auch „kühn, tapfer“, die an sich schon einleuchtend ist, läßt sich überdies durch eine Reihe von Parallelen stützen.

Neben ae. *hrēran* „rühren, bewegen“ steht das wie *rōf* –

¹⁾ So Szemerényi, ZDMG 101, 1951, pp. 207f.

Pokorny, p. 853, folgt Szemerényi, indem er bei der Fixierung der Grundbedeutung der Wurzel die Angabe „spielen“, die sich bei Walde-Pokorny noch findet, fortläßt.

²⁾ ZDMG 101, 1951, pp. 207ff.

³⁾ Es besteht natürlich auch die Möglichkeit, einen alten *u*-Stamm anzunehmen. Das Fehlen von Nebenformen, die der *ja*-Deklination folgen (vgl. z.B. Doppelformen wie ae. *cōl/cēle*, *wōd/wēde*), muß nicht unbedingt gegen eine solche Annahme sprechen. Auch die Regel, daß die *u*-Stämme von alters her schwundstufig sind, ist nicht ohne Ausnahmen (cf. Kluge, *Nominale Stammbildungslehre der altgermanischen Dialekte*, Halle 1926³, § 182).

⁴⁾ Cf. Walde-Pokorny I, 622 und Pokorny, pp. 365f.

⁵⁾ Cf. Walde-Pokorny I, 128f. und Pokorny, pp. 316ff.

wenn auch in weit geringerem Umfang – als heldisches Beiwort verwendete *hrōr* “stirring, active, agile, nimble, vigorous, stout, strong” (B.-T.) nebst dem -ᾱπ. λεγ. *fela-hrōr* “very strenuous; valde strenuus” (B.-T.).

Vom Ausgangspunkt „beweglich, schnell“ entwickelt auch mhd. *rasch* die Bedeutung „kräftig“: „schnell, hurtig, gewant, kräftig“ (Lexer).

Parallele semantische Verhältnisse begegnen ferner bei germ. **snella*-. Ursprünglich wohl gleichfalls auf die Beweglichkeit und Behendigkeit gehend, bezeichnet es daneben wahrscheinlich zunächst die physische Tauglichkeit, die Kraft, dann weiterhin auch die psychische Tüchtigkeit, die Kühnheit und Tapferkeit, der Helden: ahd. *snel* “robustus, impetuusus, acer, alacer, celer” (Graff VI, 846), mhd. *snel* „schnell, rasch; behende, frisch und munter, gewant, kräftig, streithaft, tapfer (als beiwort der helden)“ (Lexer), as. *snel* „rasch, kühn, rüstig, streitbar“ (Sehrt), ae. *snell* “quick, active, strong”, auch “bold” (B.-T.).

Dem Anschluß von *rōf* an idg. **rebh*- steht also auch von der Bedeutung her nichts im Wege.

Wenn man dagegen Bedenken hat, ein innerhalb des Germ. auf das Ae. und As. beschränktes Wort zusammen mit erst spät überlieferten, zudem spärlich bezeugten hd. Wörtern zu einer Wurzel zu stellen, die sonst nur noch im Keltischen und Iranischen vertreten ist, kann man getrost Hunderte von Etymologien, die bei ähnlicher Sachlage zum festen Bestand unserer Wörterbücher gehören, gleichfalls in Frage stellen.

Daß der hier unternommene neue Deutungsversuch keine Patentlösung sein kann, versteht sich von selbst. Was aber zu seinen Gunsten spricht, ist, daß er durch Vermeidung gewisser Fehlerquellen einen höheren Grad von Wahrscheinlichkeit haben dürfte als alle bisherigen Anschlüsse.

HEIDELBERG

HANS SCHABRAM

Nachtrag zu p. 271: Der verfehltte Anschluß von *rōf* an got. *hrōþjan* etc. findet sich schon vor Leo in dem mir inzwischen zugänglich gewordenen *Vgl. Wb. der goth. Sprache* von Diefenbach, Bd. II, Frankfurt a. M. 1851, p. 592.

THE SPELLING OF *SIR LAUNFAL*

Professor Angus McIntosh has recently pointed out the importance of a 'graphematic' analysis of Middle English manuscripts¹), and the present article represents an attempt to illustrate his thesis by an examination of certain scribal peculiarities common to two otherwise unrelated manuscripts, MSS Cotton Caligula A ii and Cotton Julius D ix. Both these manuscripts are of the fifteenth century, both are written in the south-eastern dialect and show many Kentish features; but there is no known association of provenance, and their contents are very diverse. MS Cotton Caligula A ii is a paper manuscript of the mid fifteenth century and contains, as well as various miscellaneous verse pieces by Lydgate and others, a number of romances, including *Octavian*, *Launfal*, *Lybeaus Disconus*, *Emaré* and *The Chevalere Assigne*²). MS Cotton Julius D ix, on the other hand, contains a version of *The South English Legendary*. Most of the more important articles in MS Cotton Caligula A ii have been printed; but to limit the somewhat unwieldy material the present discussion deals primarily with *Sir Launfal*, though reference is occasionally made to forms from other pieces³). No single legend from MS Cotton Julius D ix has yet been printed⁴), and the only material in

¹) A. McIntosh, 'The Analysis of Written Middle English', *TPS* (1956) 26-55.

²) For descriptions of the manuscript see H. L. D. Ward, *Catalogue of Romances* (1883) i 180; E. Rickert, *The Romance of Emaré* (1906) ix-xi.

³) The choice of *Sir Launfal* rather than one of the other romances was dictated partly by the fact that the writer had already prepared complete word-lists for another purpose, and partly by the ready accessibility of this text in W. H. French & C. B. Hale, *Middle English Metrical Romances* (1930) 345-80.

⁴) The entries in C. Brown, *A Register of Middle English Religious & Didactic Verse* ii (1920) 263 No. 1788, and C. Brown & R. H. Robbins, *The Index of Middle English Verse* (1943) 453 No. 2873, are misleading: the text

print is to be found in the incipits in Carleton Brown's *Register*¹). The orthographic peculiarities of this manuscript were pointed out by Horstmann²), and its relationship with MS Cotton Caligula A ii was noted by Sarrazin³), but no detailed orthographic comparison of the two manuscripts has yet been made; the present study deals only with two peculiarities, the interchange of *d* and *þ* and the use of unetymological *ȝ*.

Although an exhaustive statement of the forms found in the two manuscripts must be postponed until later, it may be convenient at this point to illustrate the types of peculiarity that occur⁴). Interchange of *d* and *þ*, initial: *þay* 'day' 683; *doȝt* 'thought' 895, *De* 'the' 276a⁵). Interchange of *d* and *þ*, medial: *weþer* 'weather' 220, *olþe* 'old' 7a; *wordye* 'worthy' 780, *erde* 'earth' 163a, 276a. Interchange of *d* and *þ*, final: *borwyþ* 'borrowed' 418, *glap* 'glad' 232b; *ward* 'became' 131. Unetymological *ȝ*: *wroȝth* 'angry' 450; *fruyȝt* 'fruit' 1a.

The only serious attempt to explain the interchange of *d* and *þ* in MS Cotton Caligula A ii was made by Fischer⁶), whose explanations may be summarized as follows. Initial *d* for *þ* in pronouns and pronominal adverbs is to be associated with similar *d*-forms in the modern dialects of Kent and Sussex; initial *dr* for *þr* is to be associated with widespread

printed by B. E. Lovewell, *The Life of St Cecilia* (1898) is not from MS Cotton *Julius* D ix but from MS Cotton *Cleopatra* D ix.

¹) C. Brown, *A Register of Middle English Religious & Didactic Verse* i (1916) 269-74; although this material is fragmentary it has the advantage of being distributed throughout the manuscript.

²) C. Horstmann, *Altenglische Legenden* (1875) 150.

³) G. Sarrazin, *Octavian, Zwei mittenglische Bearbeitungen der Sage* (1885) xii.

⁴) Forms from *Sir Launfal* are identified by the number of the line in which they occur; forms from MS Cotton *Julius* D ix are identified by the folio reference of the incipit in which they occur. Since in the folio reference the number is always followed by *a* or *b* ('recto' or 'verso') there is no possibility of confusion with *Sir Launfal*.

⁵) Brown prints *De*; but the use of *ð* in a fifteenth-century manuscript is so improbable as to justify the assumption that the symbol in question is merely a flourished *D*.

⁶) E. Fischer, *Der Lautbestand des südmittenglischen Octavian* (1927) 18-29. Other attempts (e.g. that of Rickert *op. cit.* x note 5) can scarcely be taken seriously.

similar forms in the modern dialects; other instances of initial *d* for *þ* suggest that in part of the southern area where initial [θ] was voiced to [ð] there was a further change of [ð] to [d], soon eliminated under the influence of the written language, but surviving vestigially in certain manuscripts. Medial *d* for *þ* can sometimes be interpreted in terms of known sound-changes, either general or dialectal; other instances suggest a local change of medial [ð] to [d]. The majority of instances of final *d* for *þ* occur after unstressed vowels; possibly final [θ] in inflectional syllables passed through [ð] to [d]; other instances may be due to assimilation. Instances of initial *þ* for *d* (apart from the well-known confusion of *dar* 'dare' and *þar* 'need') must be inverted spellings depending on the change of [θ] to [d]. Medial *þ* for *d*, always before syllabic *r*, is due to the well-known change of [d] to [ð] in these circumstances. Final *þ* for *d* represents not [θ] but [t], and indicates the unvoicing of final [d].

It is obvious at a glance that such a piecemeal explanation of a phenomenon which bears every sign of being homogeneous is quite unsatisfactory; further examinations reveals difficulties and inconsistencies of detail. It is difficult to believe, for instance, that final *þ* for *d* can really be totally unconnected either with initial *þ* for *d* or with final *d* for *þ*, as Fischer would have us believe; nor is it at all clear why final [t] should be represented by *þ* only when it goes back to earlier [d], never when it is original¹). Or again, if it is necessary to assume a general change of initial and medial [ð] to [d] there is no room for a special change of [ð] to [d] in unstressed words, or a special change of initial *þr* to *dr*. It would be much more satisfactory to find a single hypothesis which would explain every instance of the interchange of *d* and *þ*, irrespective of its position in the word.

An essential preliminary to the formulation of such a hypothesis is an examination of the various sound-changes which affected OE *d* and *þ* during the ME period. Unfortunately there is a grave obstacle to the proper understanding of

¹) There are instances of final *th* for [t] (e.g. *wygzth* 'creature' 307) but none of *þ*.

these changes, the difficulty of establishing their chronology: a change of [θ] to [ð] or *vice versa* could not well be revealed by the normal ME orthographic conventions, so that the chronology of such changes can only be established by somewhat roundabout arguments. It is certain, for instance, that initial [θ] was voiced in all dialects in pronouns and pronominal adverbs, and in all words in the dialects of the South and the south-west Midlands¹); but it is quite uncertain when either of these changes happened, or which happened first. It is probable enough that the southern voicing of initial [θ] was contemporaneous with the similar voicing of initial [f] and [s], which, because it does not normally affect borrowings from OF, must be dated in the late OE or early ME period²); but for the voicing of initial [θ] in pronouns and pronominal adverbs there is no direct evidence.

Wright attempts to determine the date of this pronominal voicing by an argument which may be summarized as follows³). In certain modern dialects words which in Standard English have [θ] are pronounced with [ð], and words which in Standard English have [ð] are pronounced with [d]. The preservation of the same distribution despite the difference of the distinction proves that the division of OE words in *þ-* into two classes is earlier than the general southern voicing of initial voiceless spirants; i. e., first initial [θ] in pronouns and pronominal adverbs became [ð] and in some dialects [d], then in the southern dialects initial [θ] in all other words became [ð]. It follows, since the general southern voicing was certainly very early, that the pronominal voicing happened already in OE. To this argument there is an insuperable objection. The area in which the pronouns and pronominal adverbs have initial [d] in the

¹) J. Wright, *An Elementary Middle English Grammar* (1928) § 236; Jordan-Matthes, *Handbuch der mittellenglischen Grammatik* (1934) §§ 159, 160.

²) The voicing of initial [f] is orthographically recorded early in ME, that of initial [s] not until fourteenth-century Kentish; the reason for this disparity is to be found in the relative frequency of words beginning with [v] in OF, and the relative rarity of words beginning with [z].

³) J. Wright, *op. cit.* § 236; quoted with approval by Jordan-Matthes, *op. cit.* § 207 (though a different dating is adopted), and accepted by Fischer, *op. cit.* 20.

modern dialects includes Kent and Sussex¹); but no Kentish text in ME, even as late as the *Ayenbite*, has any trace of initial *d*-. It is inconceivable that Dan Michel, who did not scruple to depart from the traditional orthography in writing initial *v*- and *z*-, should have failed to record initial [d] if it had existed in his time. It would be possible to argue that the general change of [θ] to [ð] in pronouns and pronominal adverbs was early, and that there was a further change of [ð] to [d] in these words after the time of Dan Michel; but once it is admitted that a special change could affect this class of word *after* the southern voicing of initial voiceless spirants, the whole basis of the argument falls to the ground and we are back where we started. In fact, Wright's argument could only be valid if the division of OE words in *þ*- into two classes had been quite arbitrary; but the division depends on the presence or absence of stress, and has corresponded to the facts of the spoken language from Anglo-Saxon times until the present day, so that a new phonetic distinction might have been introduced at any time.

It is better, then to follow Jordan²) in associating the pronominal voicing with the voicing of certain final voiceless spirants in unstressed syllables in the mid fourteenth century, i. e. after the date of the *Ayenbite*. This change affected [s] in the genitive and plural ending *-es*, and in unstressed words like *his*, *is*, *was*; and [f] in the unstressed word *of*³). It also affected [θ] in the unstressed word *wiþ*, and there can be little doubt that [θ] in the ending *-eþ* of the present indicative and imperative was affected too⁴); the modern voiceless spirant used when reading archaic texts aloud has no historical authority. It is true that there is no direct parallel for the voicing of *initial* consonants in unstressed syllables: prefixes, for instance, are never affected. Yet it must be remembered a prefix may

¹) This pronunciation is obsolete in Kent, but can still be heard in Sussex; it also existed in south Pembroke.

²) Jordan-Matthes, *ibid*.

³) Jordan-Matthes, *op. cit.* §§ 160, 208. The voicing of the affricate [tʃ] in such words as *knowleche*, *ostriche*, *caboché*, *sausiche* (*ibid.* § 180) is not strictly parallel, since the consonant is not final.

⁴) Assumed without discussion by J. Wright, *op. cit.* § 237.

completely change the meaning of a word, and is relatively more strongly stressed than a pronoun or pronominal adverb.

It may be assumed, then, that initial voiceless spirants were voiced in the South and the south-west Midlands very early in the ME period; and that, in the remainder of the country, initial [θ] in pronouns and pronominal adverbs was voiced in the mid fourteenth century. It was, of course, impossible that this pronominal voicing could have affected the area in which every initial [θ] had already been voiced; and, in fact, the modern dialects show that in the major part of the area in which initial voiceless spirants were voiced no distinction is made between pronouns and pronominal adverbs and other words with initial *þ*-; all are pronounced with [ð]. In a small part of this area, however, initial [ð] in pronouns and pronominal adverbs has undergone a further change to [d]; a change which is clearly comparable, though not identical, with the change of [θ] to [ð] in other parts of the country.

Also relevant to the discussion is the interchange of *d* and *þ* in the neighbourhood of liquids and nasals. In the course of the ME period medial [ð] followed by *l*, *r*, *m* or *n* tended to become [d]¹); the change is not invariable, but it does not seem to be limited to any special area.²) Somewhat later, in the fifteenth century, [d] before syllabic *r* tended to become [ð]³); once again, the change is not invariable, and Wright has pointed out that its action is obscured in many dialects by the subsequent change of [ð] before syllabic *r* (whether original or from earlier [d]) to [d] or [dð]⁴). The area in which this curious reversal takes place comprises the whole of the north country, together with Kent, Sussex and south Surrey; and it is remarkable that in these areas a local tendency was sufficient to

¹) J. Wright, *op. cit.* § 206; Jordan-Matthes, *op. cit.* § 275.

²) The evidence of the modern dialects suggests that initial [ðr] became [dr] over the whole of the area in which initial voiceless spirants were voiced—the only area in which the group could occur; see J. Wright, *The English Dialect Grammar* (1905) § 313. However, there is little evidence of this change in ME texts.

³) J. Wright, *An Elementary Middle English Grammar* (1928) § 270; Jordan-Matthes, *op. cit.* § 298.

⁴) J. Wright, *The English Dialect Grammar* (1905) § 314.

counteract and obscure a change which was elsewhere almost universal.

A possible sound-change which has not hitherto been recognized, and which is not attested in any manuscript (unless partially in the two manuscripts under discussion – but this has still to be proved) is a *general* change of [ð] to [d] in all positions. A change of initial and medial [ð] to [d] was suggested by Fischer¹); but once the possibility of such a change (not induced by neighbouring consonants) has been admitted, there is no reason why it should be limited to any special position. Certainly there is no phonetic implausibility in such a general change; although it is not a regular feature of any modern English dialect, it undoubtedly happened in West Germanic²). There is, moreover, a certain parallelism between the idea of a general change of [ð] to [d] in a limited district within the area in which [ð] became [d] in unstressed words, and that of a general change of initial [θ] to [ð] in a limited district within the area in which [θ] became [ð] in unstressed words.

The interchange of *d* and *þ* in MSS Cotton Caligula A ii and Cotton Julius D ix can be explained on the assumption that they were written in an area in which the following sound-changes had occurred: the voicing of every initial [θ] to [ð]; the voicing of final [θ] in an unstressed syllable; and the change of every [ð], in whatever position, to [d]. This sequence of sound-changes would have eliminated the sound [ð] completely, and the sound [θ] would occur only (i) finally in stressed syllables, (ii) medially when geminated, and (iii) initially in words which entered the language too late to be affected by the change of initial [θ] to [ð]³). It remains to be seen whether the forms found in the manuscripts are consistent with such a hypothesis. Of course allowance must be made for the possibility of a special orthographic convention, and it is indeed the pur-

¹) E. Fischer, *op. cit.* 23.

²) E. Prokosch, *A Comparative Germanic Grammar* (1939) § 24c (1).

³) It might be expected that [ð] would be substituted for [θ] in these words; but in point of fact no substitution took place in borrowed words beginning with *s* or *f*. The voiceless spirants were not completely eliminated, and would offer no difficulty of pronunciation.

pose of this article to elucidate such a convention; but it is also clear that the manuscripts in question have been strongly influenced by the 'standard' orthography of the fifteenth century, and it is likely that any special convention used will be a modification of the 'standard' convention in the light of the phonological conditions of the area in which they were written.

During the central ME period the normal, and indeed practically the only, symbol for the sounds [θ] and [ð] was *þ*. After about 1400, however, the symbols *þ* and *y* were often indistinguishable in form, so that there was a real possibility of ambiguity, a possibility that was increased by the obsolescence of the symbol *ȝ*¹). To avoid this ambiguity, *þ* was more and more frequently replaced by the group *th*; but *þ* was generally retained in conjunction with marks of abbreviation, since these could not well be combined with the looped ascender of *h*. Words commonly written with marks of abbreviation can be divided into two groups: those which consist solely of *þ* and the mark of abbreviation, like *þ^e* (*þe*), *þ^s* (*þis*), *þ^u* (*þou*) and *þ^er* (*þer*); and those in which medial *þ* is combined with a mark of abbreviation, like *oþ^e* (*oþer*), *broþ^e* (*broþer*), etc. In both groups the *þ* represents the voiced sound [ð], so that a distinction tended to emerge between *þ* representing [ð] and *th* representing [θ]; the distinction was never consistently carried out, but it was there in embryo, and its influence can be discerned.

It is obvious that in a dialect in which every [ð] had become [d] the symbols *þ* and *d* would tend to be considered as equivalent and interchangeable, and there would be obvious advantages in reserving *th* for the rare [θ]; and there is evidence of a pattern of this kind in MSS Cotton Caligula A ii and Cotton Julius D ix. The pattern is much obscured, however, by the influence of 'standard' orthography, which affects it in two ways. The equivalence of *þ* and *d* left a free choice of symbol, and the choice is nearly always made in accordance with 'standard' usage; exceptions can nearly always be explained

¹) In particular, there was a very real likelihood of confusion between *þou* and *you*.

either by accidental association of words, or by the requirements of graphical convenience. The use of *th* for [θ] is also disturbed by the influence of 'standard' usage, in which *þ* had by no means yet been eliminated as a symbol for [θ].

At this stage the evidence from the manuscripts must be adduced in full¹). The first assumption made above was that initial [θ] had become [ð], later [d], and there is some evidence of the voicing of other initial voiceless spirants: *viþ* 'five' 52a, *zarasin* 'Saracen' 118a;²) there are no examples in *Sir Launfal*, apart from the inverted spelling *fyle* 'vile' 76³), *Agrafrayn* 'Agravayne' 14, 638, *Launfal* 'Lanval' passim, *Gyfre* 'Guivret' passim⁴). The voicing of initial [θ] itself is implied by the *d*-forms *douþ* 'though' 204, *dyne* 'thine' 414, *donkede* 'thanked' 587, *drawe* 'time' 609, *doþt* 'thought' 895, *dorþ* 'through' 1021, *dare* 'need' 1030, *De* 276a⁵), and by the inverted spellings *þepartyþ* 'departed' 101, *þo* 'do' 530, 782, *þoune* 'down' 594, *þere* 'grievously' 598, *þay* 'day' 683⁶). The second assumption, that final [θ] had been voiced in unstressed syllables, is amply confirmed by *d*-spellings and inverted spellings; but the evidence is rather complex.

The endings of the 3rd person singular and plural, present indicative, and of the plural of the imperative, are normally written with *-þ*: *bryngeþ* 809, *comeþ* 855, 867, 893, *comyþ* 970, *dryueþ* 923, *faryþ* 96, 98, 158, &c., *herkeneþ* 6, *sneweþ* 293, *spreteþ* 273, *takeþ* 396, 701, *wyllyþ* 845; *bloweþ* 1a, *findeþ* 27a, 63a, *comeþ* 52b, 54b, *lasteþ* 52b, *witeþ* 71b, *holdeþ* 161b, *makeþ* 185b. So also with the noun *moneþ* 818. Beside these

¹) References to MS Cotton Caligula A ii are to *Sir Launfal* unless otherwise specified; references to MS Cotton Julius D ix are distinguished as before by the letter *a* or *b* after the reference-number.

²) Printed *zarasin*.

³) But this form may be influenced by the verb *fyle* 'defile'.

⁴) Cf. *Medium Ævum* xxii (1953) 64.

⁵) The use of *d* in *douþ*, *dyne*, *drawe*, *dare* may be due to the existence of words spelt thus in the standard language.

⁶) The use of *þ* in *þo*, *þere*, *þay* may be due to the existence of words spelt thus in the standard language; *þere* is in fact usually glossed as 'there', but the meaning 'grievously' is more in keeping with the epic style of the passage.

forms are found *tellyd* 143, *wyllyd* 840 and *rewydh* 100, *schynyth* 939. The *d*-forms are presumably phonetic spellings, but the *th*-forms are more difficult: they are probably due to the direct influence of the 'standard' orthography, in which *-eth* or *-yth* was the normal ending of the third person singular. The endings of the past tense and past participle in weak verbs are normally written with *-d(e)*¹); but beside these are found *þepartyþ* 101, *sowpeþ* 346, *(y)clodeþ* 385, 889, *borwyþ* 418, *(an)hongeþ* 686, 726, *furryþ* 946; *precheþ* 74a, *conuerteþ* 98b, *loueþe* 132b, *y-martireþ* 216b, *onoureþe* 302b. The form *yharneysyth* (past participle) 377 is difficult to explain. The voicing of final [θ] in unstressed syllables and the subsequent change of this [ð] to [d] would have produced complete identity between the endings of the present indicative and imperative and those of the past tense and past participle: this [d] might be written either *d* or *þ*, and the distribution would normally be dictated by the usage of the standard orthography; but there is room for slips and variations and if *-yth* could occasionally be used for the present it might also be used for the past participle.

The general change of [ð] to [d] is amply attested by *d*-spellings and inverted spellings; some of these have already been quoted, but many others remain to be discussed. The most important *d*-spellings are the following: *clodes* 29, 905, *syde* 'time' 72, 587, 596, *clodynge* 202, 891, *(y)clodeþ* 385, 889, *clodede* 430, *wordye* 'worthy' 780, *agrayde* 'prepare' 904; *erde* 'earth' 163a, 276a²). The forms *fydelers* 668, *lodlokest* 'most loathsome' 719, 763, 851, *lodlekest* 779, and *brodyr* 854, are less significant, since the *d* might be due to the influence of the neighbouring liquid. Among the inverted spellings perhaps the most striking are *olþe* 7a and *glap* 232b; but there is a large group of great interest, that in which medial [d] is followed by syllabic [r]. At first glance words of this type seem to be written indiscriminately with *d* or *þ*, but a closer examination reveals that (with very few exceptions) *d* is used when the word is

¹) The instances are too numerous for quotation.

²) Confusion with ME *erde* < OE *eard* is possible but not probable; cf. *erþe* 177a.

written in full, and *þ* is used in conjunction with a mark of abbreviation: *fadyr* 77, 280, *hydyr* 992, *modyr* 1044, *vnder* 222, *wedere* 223, *wondyr* 3, 345, *togeder* 574, 583, 785, *togydere* 224, 571, *vnderntyde* 210, 220, 375, but *vnþer* 47, 119, 209, 227, 641, *weþer* 220, *wonþer* 204, 450, *moþer* 126a. The only exception is *wonþer* 511. The contrasts *vnder/vnþer*, *wedere/weþer*, *wondyr/wonþer*, must be considered very striking indeed, and they provide a clue to the reason for the distinction: if a mark of abbreviation is to be used, it is more convenient to write *þ*, which in the fifteenth century has no ascender, than *d*, which has an elaborate loop with which the mark of abbreviation can become entangled.

It has been shown that there are three positions in which original [θ] is likely to have survived unchanged; and in these positions it is to be expected that the spelling *th* will be much more frequent than elsewhere. The spelling *th* is not in itself proof that [θ] has survived, since it occurs twice in the third person singular present indicative, where all the other evidence suggests that the sound was [d]; nor is the spelling *þ* proof that [θ] has not survived: it is the frequency of usage which is significant. The following are the instances of final *th* in stressed syllables: *goth* 251, *hoth*¹⁾ 'heath' 250, *merthe* 264, 628, 912, *prayth* 538, *syth* 451, *wroȝth* 'angry' 450, 700²⁾. The conjunction 'with' is written *wyth* when it is written in full, as in line 9; but it is normally abbreviated to *w^t*, and the spelling may have been influenced by the *t* of the abbreviation. Beside these *th*-spellings there are a number of *þ*-spellings: *beþ* 139, 173, *breþ* 1007, *cloþ* 341, *deþ* 77, *doþ* 844, 921, *forþ* 87, 529, 701, &c., *goþ* 141, 701, *geþ* 1006, *haþ* 94, 393, 533, *mouþ* 752, *oþ* 722, *soþ* 784, 815, *worþ* 'worth' 959, *wroþ* 721. A number of apparent examples must be rejected, since the dental spirant was not originally final: *couþ* 509 (cf. *couþe* 17, *cowde* 539, *couþe* 624), *forsoþ* 27, 736 (cf. *forsoþe* 265, 453, 670, &c.), *oþ* 722 (cf. *oþe* 456, 1003), *worþ* subj. 686. There remain a few anomalous forms:

¹⁾ Usually emended to *heth*; but cf. Mawer and Stenton, *The Place-Names of Sussex* (1929-30) 270 s. v. West Hoathly.

²⁾ Spelt *wroȝt* in line 700, but the omission of *h* is probably a mechanical error.

ward 'became' 131 has probably been influenced by the plural *wurde*; *wit* 'with' 92a, 177a, must be compared with *iclepit* 'called' 52a, which suggests that in both forms a final [d] has been unvoiced to [t]¹).

Medial geminated [θ] is comparatively rare, and only occurs in two words in *Sir Launfal*: *seþþe* 'since' 1036, *sethe* 772, *wreþþe* 'wrath' 470, *wrethe* 704. Each word appears once with *þþ* and once with *th*: *þþ* is of course unambiguous, and since geminated consonants had been simplified by the fifteenth century *th* is also a sufficient and unambiguous spelling. Initial [θ] in words which entered the language too late to be affected by the change of initial [θ] to [ð] is also rare, since initial [θ] is not found in words of French origin, the largest group of late adoptions. The only instances of this initial [θ], therefore, will be found in loanwords from Old Norse²) and in proper names. The common ON loanword 'thrive' is duly spelt *thryue* 705³), and the proper name 'Theophilus' appears as *theofle* 304a. The name *Thomas* 1039 must be excluded, since the pronunciatio was certainly [t]; but *frideswithe* 273b should perhaps be included although the *th* is medial. There is one other instance of initial *th* in *thynne* 156, an apparently anomalous form; but it is worth noticing that in the modern dialects [θ] is rarely voiced in this word, even in the areas in which voicing of initial spirants is normal⁴).

In general the orthography of the other articles in MS Cotton Caligula A ii conforms to the practice already examined, but there are some divergences in detail which must now be examined. Of considerable interest are a number of apparent instances of *d* for final [θ] in a stressed syllable: in *Octavian*.

¹) Whereas *wyth* in *Sir Launfal* probably implies the stressed variant in which final [θ] would remain unchanged, *wit* in MS Cotton Julius D ix seems to imply the unstressed form in which final [θ] would become first [ð] and then [d], which might be unvoiced to [t].

²) ON loanwords of course entered the language before the voicing of initial [θ], but were at first restricted to dialects in which this sound-change did not occur, and only gradually penetrated the more southerly areas.

³) This instance is especially valuable since initial [θr], as has been shown, is peculiarly liable to alteration.

⁴) J. Wright, *The English Dialect Grammar* (1905) Index s. v. *thin*.

hazd 'hath' 119,¹), *seyd* 'saith' 285, 407, 935, 1359, 1519; in *Lybeaus Disconus*, *prayd* 'prayeth' 166. The form *hazd* offers little difficulty, since an auxiliary may be unstressed; but *seyd* and *prayd* contrast strongly with the *prayth* of *Sir Launfal*. It would seem that these forms must be disyllabic (i. e. *sey-yd*, *pray-yd*); if so, the spelling is normal. The apparently anomalous *raggeth* 'ragged' in *Octavian* 839 must be compared with *yharneysyth* in *Sir Launfal*. Of some interest also, since no form of this type happens to occur in *Sir Launfal*, are instances of *þ* for medial [d] when preceded by a liquid: in *Octavian*, *hereþe* 'heard' 1689, *þyrþe* 'third' 1699; in *Lybeaus Disconus*, *quelpþe* 'killed' 1246, *ferþe* 'journeyed' 980, *þyrþe* 244. These are straightforward inverted spellings and offer little difficulty; for *þyrþe* there is the obvious analogy of the other ordinal numerals.

The other orthographical peculiarity to be discussed is the use of unetymological *ȝ*. In earlier ME preconsonantal and final *ȝ* had had two sounds, [ç] after a front vowel and [x] after a back vowel: by the fifteenth century [ç] had become silent and [x] had either become silent or been changed to [f]. These changes are indicated by such occasional spellings as *knytes* 'knights' 128, 160, and *besofte(st)* 'besought(est)' 716, 766, 773, 995, *softe* 'sought' 727, 730; of special interest is the inverted spelling *ouȝte* 'oft' 64b. Unetymological *ȝ* or *gh* in the group *ȝzt*, *ȝght* [i:t] is not uncommon in the fifteenth century: so *ypolizt* 'Hypolitus' 125a. The use of unetymological *ȝ* in the two manuscripts does not always conform to this pattern, however. The clearest examples are the two instances of *wroȝth* 450, 700; whatever the origin of the name *Ban Booȝt* 19, the *ȝ* can hardly be etymological; *fruyȝt* 1a stands in a class of its own. Only two possible explanations need be considered: one, that the use of *ȝ* is quite haphazard and not susceptible of any explanation; the other, that *ȝ* serves as a diacritic of some kind. If *ȝ* serves as a diacritic it can hardly indicate anything but the length of the preceding vowel. In *wroȝth* < OE *wrāþ* the vowel is certainly long; and, whatever the origin of *Ban Booȝt*, the length of the vowel is attested by the graphy *oo*. The spelling of *fruyȝt* is more difficult: the vowel was originally

¹) The intrusive *ȝ* is discussed below.

long [y:], but the unfamiliar sound had probably been replaced by the diphthong [iu]; the use of *ȝ* perhaps implies that the diphthong had already developed towards the modern [ju:].

Some of the forms in the other articles in MS Cotton Caligula A ii follow the pattern already described: in *Octavian*, *wroȝþ* 742, *kyȝþ* 'known' 1824, *couȝde* 'could' 111; in *Lybeaus Disconus*, *ryȝtte* 'rideth (contracted form)' 294. Other forms, however, are of a different type, like those instances in *Octavian* in which unetymological *ȝ* appears between two consonants, and can scarcely therefore mark the length of the preceding vowel: *forȝþ* 'forth' 1139, *worȝt* 'worth' 975. Here we have to do with quite a different phenomenon, one which though difficult to explain is fairly common in all periods of ME: the confusion of final *-ȝt*, *-ht* and final *-th*, *-þ*. There is a very clear example of this confusion in *wrouth* 'wrought' 265. Here also is the explanation of the mechanical error *wroȝt* 700 for *wroȝth*: the scribe, having written *ȝ* as a length-diacritic, then wrote the *t* of the final *th*; at this stage he confused his *ȝt* with *ȝt* as an alternative graphy for *th*, and failed to add the necessary *h*. Other forms are more difficult to explain: in *Octavian*, *syȝþ* 'since' 1824, *hazȝd* 'hath' 119; in *Lybeaus Disconus*, *rydyȝt* 'rideth' 316. In these three examples *ȝ* stands in an unstressed syllable, where there can be no question of a long vowel. Possibly *rydyȝt* illustrates the confusion of *ȝt* and *th*; but even *th* would be abnormal in an unstressed syllable, as we have already seen. The other two forms must be considered quite anomalous.

The striking orthographical agreement between two manuscripts written by different scribes can only be explained by their origin in a single scriptorium, and it would be of very great interest to establish the location of the scriptorium in question. Unfortunately it is not possible to establish the provenance of either manuscript by external evidence, and a decision must be reached on the basis of internal, linguistic evidence. The most striking linguistic feature is the interchange of *d* and *þ* which has already been discussed at length; and the phonological evidence cited above is all in favour of an origin in Kent or East Sussex. This conjecture is confirmed by other evidence. There is no room here for a full phonological treat-

ment, but it may not be out of place to cite the most striking forms. Southern infinitive in *-y*: *axsy* 1027, *changy* 921, *chasy* 171, *dampny* 837, 842, *justy* 509, 516, *wonye* 933. South-eastern *e* < OE *y*: *bredale* 53, 73, *kedde* 'made known' 368, 580, *kenne(s)* 153, *keste* 'kissed' 309, 360, 549, *mankend* 135, *nell* 'will not' 683; *ken* 'kin' 14b, *mende* 'mind' 281a¹). Kentish *e* < OE *æ*: *hedde* 'had' 287. Kentish *ē* < OE *ǣ* < **ai-j*: *leste* 'lasted' 495, 631. To these forms may be added *zhe* 9a, which in the fifteenth century must be considered Kentish, and the very interesting form *laue* 'belief' 170a, which must be a reflex of earlier Kentish *(y)lyaue* < OE *(ge)leafa*.

MALTA

A. J. BLISS

¹) No account has been taken of forms required by the rhyme or of instances of OE *y* before *r*.

ICH IM ENGLISCHEN

Das *Ich*, in der Grammatik der Nominativ der 1. Person Singularis, ist einer der Mittelpunkte des sprachlichen Denkens. Vom *ich* geht die Sprache aus und kommt von hier zum *du* und zum *er*, zum *jener* und *diese* und zu *mein Freund*: die Sprache ist egozentrisch. In zwei anderen grammatischen Personen ist das *ich* mitenthalten: heute nur noch in der 1. Pers. Plur., d. h. dem *wir* als der Summe aus einem eigenen Ich und einem oder mehreren anderen Ichs.

Eine weitere Möglichkeit des Englischen, ein mitenthaltenes *ich* auszudrücken, ist schon im 13. Jahrhundert ausgestorben: der Dual, die Form für eine Zweiheit, in unserem Falle *ich und du*, ae. *wit*¹⁾. Bei *wit* müssen die beiden Personen, eine davon die eigene, schon vorher genannt sein, z. B. Beowulf 535: *Wit þæt gecwædon* 'wir beide sagten das'. Das Ae. kennt eine weitere Dualkonstruktion, in der der Sprechenden eine zweite Person ohne Konjunktion angefügt wird, z. B. *þonne wit Scilling . . . song āhōfan* 'wir, ich und Scilling, erhoben Sang' (Widsith 103f.). Hier ist die eigene Person ebenfalls in dem *wit* mitenthalten; sie wird gewissermaßen als bekannt vorausgesetzt²⁾. Auch diese Konstruktion ist früh ver-

¹⁾ Über den Dual zuletzt H. Wagner, „Zum Dual im Germanischen“, KZ, 74 (1956), S. 177–184.

²⁾ Vgl. hierzu besonders W. Havers, *Handbuch der erklärenden Syntax* (Heidelberg, 1931), S. 49f. Hiernach als *Havers* zitiert.

J. Grimm, „Über den Personenwechsel in der Rede“, *Kleinere Schriften* (Berlin, 1866), III, 256. Nachfolgend zitiert als Grimm, *Kl. Schr.*

F. Edgerton, „Origin and Development of the Elliptic Dual and of Dvandva Compounds“, KZ, 43 (1910), S. 110–120.

Zuletzt: W. Krogmann, „As.*unk Adama?“, KZ, 74 (1956), S. 146 — 161 gegen die bisherige Meinung, die Konstruktion sei ein elliptischer Dual. Nach Krogmann handelt es sich um die Einbeziehung des zweiten Gliedes in das erste.

Vgl. auch O. Jespersen, *Language*, 10th impr. (London, 1954), S. 218 über *Beach-la-Mar*: „... *me two fellow Lagia* means 'I and Lagia.'“

schwunden. Heute werden die beiden Glieder durch *and* miteinander verbunden, oder Ersatzkonstruktionen treten ein.

Das eigentliche Thema ist hier aber die ein eigenes Ich bezeichnende 1. Pers. Sing. Es soll versucht werden festzustellen, über welche Möglichkeiten das Englische verfügt, den im folgenden durch *ich* abgekürzten Nominativ der 1. Pers. Sing. auszudrücken und was eventuell die Möglichkeiten, die 1. Pers. Sing. zu umschreiben, für das Englische zeigen. Dabei muß im wesentlichen deskriptiv verfahren werden. Zwei große Hauptgruppen lassen sich unterscheiden: solche Fälle, in denen ein Pronomen, meistens ein Personalpronomen, für *ich* eintritt, und zum anderen solche Beispiele, in denen das Pronomen durch andere sprachliche Möglichkeiten substituiert wird.

In der ersten Gruppe, der Bezeichnung der eigenen Person durch ein Pronomen, ist der einfachste und häufigste Fall, daß *ich* im Englischen durch *I* wiedergegeben wird. Die Tatsache, daß das Englische – wie natürlich auch andere Sprachen – einen eigenen Pronominalstamm für die Bezeichnung des *ich* verwendete, mag nicht unbedeutend gewesen sein. Über die verschiedenen historischen und dialektischen Formen von *I*, die in diesem Zusammenhang nicht interessieren, geben die Wörterbücher Auskunft¹⁾.

Man hat einmal geglaubt, sogar aus der Großschreibung des *I* Rückschlüsse auf den englischen Volkscharakter ziehen zu können. So zitiert Jespersen die *Charakteristik der lateinischen Sprache* von O. Weise (1899), in der es heißt, daß der Engländer als der Beherrscher der Weltmeere mit Verachtung auf das übrige Europa herabblicke und nichts als sein geliebtes 'I' mit einem großen Anfangsbuchstaben schreibe²⁾. Tatsache ist aber, daß diese Großschreibung schon bei der Einführung des Buchdrucks in England aufkam und mit dem englischen Volkscharakter überhaupt nichts zu tun hat. „Der

¹⁾ *The Oxford English Dictionary*, hg. James A. H. Murray (Oxford, 1933), s. v. 'I'. Hiernach zitiert als *OED*.

The English Dialect Dictionary, hg. J. Wright (London und New York, 1902), s. v. 'I'.

²⁾ *Growth and Structure of the English Language* (Leipzig, 1905), S. 235f.

Deutlichkeit halber wurde me. das Pronomen statt *i* oft mit *j* geschrieben und *j* war in der Schrift des späteren 15. Jahrh. einem *I* fast gleich. Dieses wurde dann von den Druckern übernommen und hat sich erhalten.“¹⁾

In einer Konstruktion steht das *I* ebenfalls im Mittelpunkt, wo in anderen germ. Sprachen andere Möglichkeiten eingetreten sind: in Fällen wie *I am sent for* und *I am given the book*. Aber da diese so genannte Konstruktion des „persönlichen Passivs“ auch bei anderen Personen als der 1. Sing. vorkommt und da *ich* in diesem Falle *I* heißt, muß sie hier aus der Betrachtung ausgeschlossen werden²⁾. Dennoch verdient diese Fügung, in der das Passiv nicht – wie etwa im Deutschen – auf den Obliquus, sondern auf den Nominativ bezogen wird, als für das Englische charakteristisch Beachtung.

Daß in der Futurbildung die 1. Pers. Sing. Plur. ein anderes Hilfsverb zu sich nimmt als die 2. Pers. und die 3. Pers. (*I, we shall – you, you will – he, they will*) und daß ähnliche Verhältnisse im Konditional vorliegen³⁾, hat sicher nichts mit der Tatsache zu tun, daß das *ich* auch im Englischen eine zentrale sprachliche Funktion innehat, sondern ist historisch bedingt.

Ich braucht nicht immer ausgedrückt zu werden. In Wendungen wie *thank you* für *I thank you* oder älterem *priethee* für *I pray thee* ist Ellipse von *I* sehr häufig⁴⁾. Aber sie kommt nicht nur in diesen festen Wendungen vor, sondern hat sich auch sonst in der englischen (und etwa der deutschen) Sprache

¹⁾ K. Brunner, *Die englische Sprache. Ihre geschichtliche Entwicklung* (Halle, Bd. I 1950, Bd. II 1951), II, 95. Hiernach zitiert als *Brunner*.

Vgl. auch M. Pei, *The Story of Language* (London, 1952), S. 81.

²⁾ Vgl. hierzu besonders W. van der Gaaf, *The Transition from the Impersonal to the Personal Construction in Middle English* (Heidelberg, 1904). – B. Brose, *Die englischen Passivkonstruktionen vom Typus 'I am told a story' und 'I am sent for'* (Diss., Berlin, 1939). – W. Azzalino, *Grundzüge der englischen Sprache und Wesensart* (Halle, 1954), S. 39 ff.

E. Leisi, *Das heutige Englisch* (Heidelberg, 1955), S. 11 ff. über falsche Rückschlüsse auf den britischen Volkscharakter aus dieser Konstruktion.

³⁾ Vgl. hierzu auch O. Jespersen, *The Philosophy of Grammar*, repr. (London, 1951), S. 214.

⁴⁾ G. O. Curme, *A Grammar of the English Language*, vol. III: Syntax (New York, 1931), S. 18. Nachfolgend als *Curme* zitiert. Vgl. auch W. Horn und M. Lehnert, *Laut und Leben* (Berlin, 1954), S. 1187 f. und W. Franz, *Die Sprache Shakespeares* (Halle, 1939⁴⁾), S. 600 ff.

zur Verkürzung ein weites Feld erobert. An der Kinokasse würde man wohl nie sagen *I want two tickets at 2'9*, sondern fast immer *Two 2'9s, please*.

In einigen Fällen kann im Englischen der Obliquus des Personalpronomens für den Nominativ eintreten: *me* tritt an die Stelle von *I*, bzw. wechselt mit diesem. Die Frage, ob man auch *It is me* statt des logisch zu erwartenden *It is I* sagen dürfe, beschäftigt heute immer noch die Grammatiker¹⁾, und der Grund, warum *me I* verdrängt hat, ist nicht leicht zu erkennen. Zu einer klaren Regelung ist die englische Sprache hier bis heute noch nicht gekommen. Einerseits hat schon Shakespeare, wenn auch sehr selten, die dann im 18. Jahrhundert ihre Blüte findende Formel *it is me*, aber andererseits ist bis heute das Bewußtsein lebendig geblieben, daß *I* die korrekte oder doch korrektere Form sei, so daß man nicht von einer völligen, wohl aber einer sehr weitgehenden Verdrängung von *I* durch *me* in dieser Verbindung sprechen kann. Deutlich ist, daß es in der Umgangssprache und im Slang *me* heißt, während *I* auf die Sprache der Gebildeten beschränkt ist. Zwei Beispiele aus dem Kriminalroman *One, Two, Buckle My Shoe* von Agatha Christie: Der Liftboy Alfred wird befragt

'It did not occur to you to go up before and see if Mr. Morley was ready?'

Alfred shook his head very positively.

'Not me, sir. I wouldn't have dreamed of it.'²⁾³⁾

Der Zahnarzt Mr. Reilly dagegen sagt

'If it were a murder, would you have anything to suggest?'

'Not I! I'd like it to be Georgina!'⁴⁾

¹⁾ Vgl. hierzu etwa H. W. Fowler, *A Dictionary of Modern English Usage*, repr. (Oxford, 1952), S. 346: "me is technically wrong in *It wasn't me* &c. . .". In der *Praxis des neusprachlichen Unterrichts* Heft 3/1955 („Current English Usage: Is it really we?") ist S. 45f. ein Bericht des amerikanischen *National Council of Teachers of English* mit einer Statistik über die Frage, ob heute der Nominativ oder der Obliquus im allgemeinen Sprachgebrauch vorherrsche, wiedergegeben, dessen Ergebnis lautet: "(1) The choice of case form is a matter of divided usage. (2) The tendency is toward the use of the nominative." (S. 46). Dort werden allerdings alle Personalpronomina untersucht.

²⁾ Diese Hervorhebung und alle weiteren von mir.

³⁾ The Albatross Modern Continental Library (o. O., 1950), S. 46. Hier nach als *Christie* zitiert.

⁴⁾ *ibid.*, S. 50f.

In den meisten solcher Beispiele wird eine zweimalige Setzung von *I* vermieden.

Besonders häufig scheint *me* für *I* in Ausrufen, Beteuerungen und Fragen zu stehen. In diesen Fällen wird *me* aber in den Zusammenhang *Do you mean me?* gehören¹⁾.

'What do you make of the miners?' said Jim, suddenly taking a new line. 'Me?' said Sisson. 'I don't make anything of them.'²⁾

'You're not very stout yourself, Miss Tweedy,' said Lucy mildly. 'Me', rejoined Miss Tweedy, with a short sniff. 'I'm away to a shadow.'³⁾

'And you agree with her, perhaps?' 'Me? Oh, I don't know nothing, sir.'⁴⁾

'Me, I am logical.'⁵⁾

Ein weiteres großes Gebiet, in dem *me*, aber aus anderen Gründen, den eigentlich zu erwartenden Nominativ verdrängt hat, ist der Vergleichssatz: *he is greater than me*, aber auch dieses *me* ist im wesentlichen auf die Umgangssprache beschränkt⁶⁾.

Schwanken herrscht im *King's English* auch nach solchen Formen wie *but*, *except* und *save*, die sowohl Konjunktionen als auch Präpositionen sein können: *nobody was there but me* oder ... *but I*⁷⁾.

Man hat verschiedene Erklärungsmöglichkeiten für diese nicht mehr ausschließlich der Umgangssprache zugehörige Kasusvertauschung vorgetragen⁸⁾: Einfluß des Französischen, besonders der Wendung *c'est moi*⁹⁾, der nicht wahrscheinlich

¹⁾ So *OED*, s. v. 'me' 7 c.

²⁾ D. H. Lawrence, *Aaron's Rod* (Penguin Books, 1950), S. 76.

³⁾ A. J. Cronin, *Three Loves*, 3rd impr. (London, 1956), S. 356. Nachfolgend als *Cronin* zitiert.

⁴⁾ *Christie*, S. 135.

⁵⁾ *ibid.*, S. 211.

⁶⁾ Vgl. hierzu O. Jespersen, *A Modern English Grammar on Historical Principles* ([Phototyped Edition] Copenhagen, 1949), VII, 231 f. Nachfolgend als *MEG* zitiert.

⁷⁾ Vgl. hierzu *Curme*, 319 f. und *MEG*, VII, 227 ff.

⁸⁾ Vgl. ihre Zusammenfassung bei *Brunner*, II, 103 f.

⁹⁾ Dazu auch dänisch *det er mig* (darüber *MEG*, VII, 250 f.) und deutsch *wenn Du mich wärst* (hierzu Grimm, *Kl. Schr.* III, 240 und O. Behaghel, *Deutsche Syntax* [Heidelberg, 1923–1932], I, 275). Vgl. auch Goethe am 29. Mai 1771 an Salzmann: Getanzt hab ich ... Sie hätten wenigstens nur sehen sollen. Das ganze mich in das Tanzen versunken. (*Der junge Goethe*. Hg. Max Morris [Leipzig, 1910], II, 22).

zu sein scheint, Gleichklang mit *it is she (he, we)* neben *it is her (him, us)*, der sicher immer, wenn auch immer unbewußt und wenig stark am Werke gewesen ist¹⁾; weiter ging die Verbindung *it was me he met* in die Vorstellung *it was me he met* über, d. h. das Pronomen im Obliquus konnte einmal als Objekt des folgenden Verbums aufgefaßt werden. Weiter könnte der Übergang von der ae. Wortstellung *ic hit eom* zu *it is I* und dann *it is me* eine Rolle gespielt haben. *I* kann phonetisch zu schwach und daher durch das angeblich stärkere *me* ersetzt worden sein. Am wahrscheinlichsten ist mir aber neben einem anderen Grund die bei Brunner als letzte Möglichkeit angegebene Erklärung, daß die Aufgabe des formalen Unterschiedes zwischen Nominativ und Obliquus für diesen Wandel verantwortlich sei²⁾, doch darf man nicht vergessen, daß auch die anderen hier genannten Faktoren an dieser Entwicklung beteiligt gewesen sein werden. Setzen wir statt des Personalpronomens ein Substantiv, etwa *it is the king*, so läßt sich nicht mehr erkennen, ob Nominativ oder Obliquus vorliegt. Die Vertauschung der Kasus kann dann begonnen haben, nachdem aus der ae. Konstruktion, in der das Personalpronomen Subjekt war, die des Ne., *it is* + Prädikatspronomen, geworden war.

Eine eindeutige Erklärung dieser Kasusvertauschung gibt es also nicht, doch hilft uns vielleicht ein Blick auf die Struktur des englischen Satzes weiter. Eines der Grundprinzipien des englischen Satzbaus ist das des Gleichgewichts. Man bietet nach Möglichkeit zwei Elemente zum Vergleich dar: in unserem Falle *I* und *me*. *I* isoliert, zeigt den Redenden allein, *me* betrachtet ihn in seiner Umgebung und stellt die Relation zwischen Redendem und Angeredetem her. Besonders deutlich wird das in solchen Beispielen wie *Me, I'm logical*. Nachdem durch das *me* die Beziehung vom Du zum Ich hergestellt ist, zieht das Ich sich auf sich selbst zurück und redet von sich als *I*. Weil sich früh die Auffassung von *me* als der objektivierenden Form im Englischen durchgesetzt hatte, konnte es auch auf andere Fälle und andere Situationen des sprachlichen Lebens übertragen werden. Azzalino meint etwas Ähnliches,

¹⁾ Über phonetische Faktoren in dieser Wendung vgl. *MEG*, VII, 262 ff.

²⁾ II, 104.

wenn er sagt: „Dem Akkusativ ist in solchen Fällen eine starke, emotionale Ausdruckskraft eigen; er stellt die *intensive Kasusform* dar.“¹⁾ Gerade das Personalpronomen ist in seiner Geschichte sehr schwankend gewesen²⁾). Wegen dieses Schwankens hatte die Sprache früh die Möglichkeit, innersprachliche Gestaltungstendenzen mit Hilfe der beim Personalpronomen noch vorhandenen Kasusdifferenzierungen auszudrücken.

me kann außer in den besprochenen Fällen auch noch in anderen Zusammenhängen *I* vertreten. Da der Obliquus die Form mit dem größeren Gefühlswert ist, kann er später auch vor das Verb treten. Häufig begegnet *me* in Zusammenstellungen mit anderen Personalpronomina oder Substantiven, also nach der Formel *him (my father) and her (my mother) and me*³⁾:

‘We’re only human, aren’t we now, Lucy?’ he said thickly. ‘You and me could be good to each other.’⁴⁾

Father, Mother and Me,
Sister and Auntie say
All people like us are We,
And every one else is They.⁵⁾

‘... but me and cook, we talked it over ...’⁶⁾

‘God, timberland! Me and my boys in those grand outdoors!’⁷⁾

Der letzte Schritt wäre nun, daß *me* auch außerhalb seiner Funktion als Ausruf oder Beteuerung oder Glied einer Aufzählung vor das Verb tritt, und das läßt sich auch aus der heutigen Sprache beweisen, allerdings wieder nur aus der Umgangssprache:

¹⁾ W. Azzalino, *Grundzüge der englischen Sprache und Wesensart* (Halle, 1954), S. 57.

²⁾ Vgl. hierzu auch H. Spies, *Studien zur Geschichte des englischen Pronomens im 15. und 16. Jahrhundert* (Halle, 1897), S. 78 ff. Ferner: *Curme*, 41 ff. und O. Jespersen, *Progress in Language* (London, 1894), S. 249 ff.

³⁾ Vgl. auch *MEG*, VII, 277. Jespersen sagt allerdings zu dieser Möglichkeit, daß sie in “... vulgar speech...” vorkomme.

⁴⁾ *Cronin*, S. 175.

⁵⁾ R. Kipling, *We and They*. Zitiert nach B. Stevenson, *The Home Book of Quotations*, 4th ed. (New York, 1944), S. 707.

⁶⁾ *Christie*, S. 206.

⁷⁾ A. Miller, *Death of a Salesman* (New York, 1949), S. 85.

Then she was saying 'No! No!' and me holding her and she clinging to me.¹⁾

'Pah!' jibbed Antonia. 'Musty. Take it away.' 'Me to go away?' 'No, I never said that.'²⁾

Eine weitere Verwendungsmöglichkeit, die aber nicht auf die niedere Sprachschicht beschränkt ist, hat *me* gefunden, wenn es einem gefühlsbetonten Adjektiv folgt. Hier sind besonders *poor me*, *little me*, *poor little me* und einige andere, weniger gebräuchliche, zu nennen.

For poor me, I am turned out of doors.³⁾

There was little me, astride on his bare back.⁴⁾

Unhappy me! that I cannot risk my own worthless life...⁵⁾

... you surely do not expect poor little unintellectual me to solve such riddles.⁶⁾

Die umgekehrte Stellung, daß also das gefühlsbetonte Adjektiv nach *me* steht, ist sehr selten, aber auch schon sehr früh belegt. *me* ist in diesen Fällen aber immer Teil eines Ausrufs⁷⁾.

Ay me unhappy!⁸⁾

Oh me unhappy!⁹⁾

me hat also einige Funktionen von *I* übernommen, aber die Möglichkeiten, nach denen diese Kasusvertauschung eintreten kann, liegen im wesentlichen fest. Der Hauptanwendungsbereich der *I*-Vertretung durch *me* ist die Umgangssprache.

In der Evangelienübersetzung wird *ipse ego sum* übersetzt mit *Ic sylf hit eom*, d.h. daß das Personalpronomen (wie auch das Substantiv) im Ae. durch die Formen von *self* verstärkt werden konnte. Im Me. wird *self* dann auch als Substantiv aufgefaßt, so daß aus *ic sylf myself* wird, d.h. statt des Perso-

¹⁾ W. Faulkner, *Sanctuary* (New York, cop. 1932), S. 15.

²⁾ E. Bowen, *A World of Love* (London, 1956), S. 33.

³⁾ H. Fielding, *Tom Jones*, XV, Ch. VII, 107b. Zitiert nach H. Poutsma, *A Grammar of Late Modern English* (Groningen, 1916), II, I B, S. 724.

⁴⁾ H. Caine, *Christian*, I 334. (*ibid.*)

⁵⁾ Ch. Kingsley, *Westw. Ho!*, Ch. XXXIII, 247b. (*ibid.*)

⁶⁾ Zitiert nach G. Krüger, *Schwierigkeiten des Englischen*, III. Teil: Syntax... (Dresden und Leipzig, 1904), S. 230.

⁷⁾ *MEG*, VII, 277: "...may be in imitation of Lat. *me miserum!*"

⁸⁾ Milton, *Comus*, 50. Zitiert nach Poutsma, S. 725.

⁹⁾ Mason, *Engl. Gram.*³⁴, 478. (*ibid.*)

nalpronomens wird nun das Possessivpronomen gesetzt. Es besteht auch die Möglichkeit, daß *myself* eine abgeschwächte Form von *meself* darstellt¹⁾. Die noch im Frühne. häufigen Beispiele wie *Myself have letters of the selfsame tenor*²⁾ sind zum Ne. hin weitgehend eingeschränkt worden und kommen nur noch dialektisch oder in der Dichtung vor. Daß sie aber noch nicht ausgestorben sind, zeigen Beispiele wie die folgenden:

As I walked by myself
And talked to myself,
Myself said unto me,
Look to thyself,
Take care of thyself,
For nobody cares for thee.³⁾

Myself when young did eagerly frequent Doctor and Saint.⁴⁾

Before the point was mooted, 'What is God?'
No savage man inquired, 'What am myself?'⁵⁾

I myself ist hier wohl die ursprünglichere Form, *myself* ist als Nominativ eine spätere Entwicklung, d. h. das *I* ist ausgelassen worden.

myself hat aber in drei anderen Verbindungen in der Bedeutung *ich* längeres Leben bewahrt:

1. wenn die Bedingung erfüllt ist, daß der Satz zwei Subjekte hat.

'And Mr. Finch – that's my husband' – here Bessie blushed – 'well, Mr. Finch and myself are not long married.'⁶⁾

Warum das *OED* davon spricht, daß "... *myself* in this use now expresses no special emphasis, being preferred in order to avoid the awkwardness of *I*."'), leuchtet nicht recht ein. *myself* ist doch wohl nur phonetisch schwerer und nicht schöner als *I*⁸⁾.

¹⁾ So *OED*, s. v. 'myself'. Zur historischen Entwicklung der Möglichkeiten vgl. auch *Brunner*, II, 110ff.

²⁾ W. Shakespeare, *Julius Caesar*, IV, 3, 170.

³⁾ „The Philosopher“, *The Oxford Nursery Rhyme Book* (Oxford, 1955), S. 139.

⁴⁾ FitzGerald tr. *Omar* XXVII. Zitiert nach *OED*, s. v. 'myself' 2a.

⁵⁾ Browning *Death in Desert* Wks. 1896 I. 591/2. (*ibid.*)

⁶⁾ *Cronin*, S. 261. Weitere Beispiele bei *Brunner*, II, 112.

⁷⁾ s. v. 'myself' 2b.

⁸⁾ Über den Unterschied zwischen *John and myself* und *John and I* vgl. H. Koziol und F. Hüttenbrenner, *Grammatik der englischen Sprache* (Heidelberg, 1956), S. 71. Auch P. Erades, „Points of Modern English Syntax 93“, *E. Studies*, 37 (1956), S. 190f.

2. *myself* wird häufiger gesetzt, wenn a) das einfache Personalpronomen vorangeht (meistens) oder b) dieses folgt (selten). In der Umgangssprache kann dann c) das einfache Personalpronomen noch einmal statthaben:

- a) Mine uncle here, this earl and I myself,
Were sworn unto your father at his death.¹⁾
...I will my selfe into the pulpit first, ...²⁾
- b) Mi seolf ich wunie in Kent.³⁾
The parsnip, children, I repeat
Is simply an anemic beet.
Some people call the parsnip edible;
Myself, I find this claim incredible.⁴⁾
- c) All the result of training – though of coursesome people have a natural aptitude for that sort of thing. I, myself, for instance. I don't remember names, but it's remarkable the way I never forget a face.⁵⁾

3. *myself* kann auch für *I* in einem Vergleichssatz eintreten:

Enough to make a better man than myself . . run into madness.⁶⁾

myself ist in allen diesen Fällen phonetisch stärker als *I*. Es legt Nachdruck auf die eigene Person und hebt von einer anderen ab.

Die im Me. einsetzende Auffassung von *self* als Substantiv ist auch heute noch nicht ganz geschwunden, wenn sie auch seltener geworden ist. *mein Selbst* ist natürlich auch *ich*.

Sancho Panza by name is my own self, if I was not changed in the cradle.⁷⁾

'Then I think you ought to be ashamed of yourself.'

'Why?'

'Because it's simply giving way before a crisis.'

'You mean – I ought to be my ordinary normal self?'

¹⁾ Chr. Marlowe, *Edward II*, I, 1, 82f.

²⁾ W. Shakespeare, *Julius Caesar*, III, 1, 236.

³⁾ *Lazam*. I 361. Zitiert nach E. Mätzner, *Englische Grammatik*, 3. Aufl. (Berlin, 1882), II, 1, 22.

⁴⁾ O. Nash, "The Parsnip", *Family Reunion* (London, 1951), S. 130.

⁵⁾ *Christie*, S. 19.

⁶⁾ S. Richardson, *Clarissa* III. xxiii. 136. Zitiert nach *OED*, s. v. 'myself' 2b. Über *myself* nach *as*, *like* und *than* vgl. *MEG*, VII, 172.

⁷⁾ Cervantes, *Don Quixote*, Pt. II, ch. 30. Zitiert nach B. Stevenson, *The Home Book of Quotations*, 4th ed. (New York, 1944), S. 1489.

'Of course you ought.'¹⁾

Ein weiterer Schritt, den wieder nur die Umgangssprache getan hat, ist die Verkürzung von *myself* zu *self*²⁾. Diese Möglichkeit hat manchmal eine humoristische Note.

Self and friend took train ... for Leatherhead ...³⁾

As both self and wife were fond of seeing life, ... we decided a trip to Baden Baden would be a nice change for us.⁴⁾

In der Reihe *I myself, myself, self* für *ich* sind wir mit *self* in der unteren Sprachschicht angelangt, jedoch ist diese Möglichkeit der Bezeichnung der 1. Pers. Sing. nicht wie einige der noch zu besprechenden Wendungen ausschließlich dem Slang vorbehalten.

Auch ein indefinites Pronomen kann für *I* eintreten oder *ich* mit einschließen. Bei dieser Möglichkeit wird die eigene Person in den Hintergrund gerückt: der Sprecher will sich nicht isolieren und verbirgt sich hinter einem allgemeinen Ausdruck wie etwa *one* oder *you*. Auch solche Bestimmungen wie *a man*, *a fellow* und *a body* sind hier zu erwähnen, obwohl wir damit die Kategorie des Pronomens bereits verlassen.

'How fortunate one is, not to belong to an ancient family!' said Mr. Propter.⁵⁾

'I hope we shall run up against each other again', he hazarded. 'One meets so few really nice people these days.'⁶⁾

Damit meint der Sprecher sich selbst. Bei *one* – wie auch bei *oneself*⁷⁾ – ist die Beziehung auf die eigene Person relativ

¹⁾ J. B. Priestley, *People at Sea*, The Plays of J. B. Priestley (London, 1950), III, 85.

²⁾ *OED*, s. v. 'self' 7: "In commercial use (hence *jocular* or *colloq.*) substituted for *myself*, or occas. for *himself*." Vgl. auch H. L. Mencken, *The American Language*, 4th ed. repr. (London, 1949), S. 459 über "self and wife".

³⁾ S. Hibberd in *Intell. Observ.* IV. 267. Zitiert nach *OED*, s. v. 'self' 7.

⁴⁾ Sir J. Astley, *Fifty Yrs. Life* II 31. (*ibid.*)

⁵⁾ A. Huxley, *After Many a Summer*, repr. (London, 1950), S. 155.

⁶⁾ *Cronin*, S. 316.

⁷⁾ *OED*, s. v. 'oneself' 1: "A person's self, himself or herself (meaning or including the speaker or writer)."

häufig gegeben¹⁾. Schwieriger ist die Beantwortung der Frage, wann der Sprechende bei *you* ausschließlich oder hauptsächlich an sich selbst denkt. Jespersen definiert hier:

As a general rule, it may be said that *one* is preferred for the generic person if referring to the speaker himself – *you* if referring to the hearer – and *they* if neither is uppermost in the mind of the speaker.²⁾

Entscheidend für die Frage, ob nur der Redende selbst oder auch andere Ichs gemeint sind, ist immer der Zusammenhang. Bei *one* ist der Sprecher sehr oft selbst gemeint, bei *you* manchmal³⁾, bei *they* nie⁴⁾.

Auch die indefinite Bestimmung *a man* kann für *I* eintreten:

You understand me? A man can't go out the way he came in, Ben, a man has got to add up to something.⁵⁾

womit er sich selbst und alle diejenigen meint, die sich in einer gleichen oder ähnlichen Situation befinden. Als Peter in Cronins *Three Loves* zum Ball gehen und sich einen Anzug leihen will, sagt er zu seiner Mutter:

'Great Scot, no,' he cried in a shocked voice. 'A man couldn't do a thing like that.'⁶⁾

Hier meint der Sprechender sich selbst.

Auf einer etwas niedrigeren Sprachstufe steht *a fellow* in ähnlicher Funktion⁷⁾:

He ain't ate nothin'.

Py golly, a fallar gat to gat grub in him.

Divil a lie.⁸⁾

¹⁾ Über Fälle, in denen – besonders im amerikanischen Englisch – *he* ein vorhergehendes *one* wiederaufnimmt, also gewissermaßen auch für *I* steht, vgl. *MEG*, VII, 156 und R. W. Zandvoort, *A Handbook of English Grammar*, 5th ed. (Groningen, 1953), S. 211.

²⁾ *MEG*, VII, 154. Vgl. auch VII, 153, 156.

³⁾ Vgl. hierzu auch R. W. Zandvoort, *A Handbook of English Grammar*, 5th ed. (Groningen, 1953), S. 149.

⁴⁾ *Curme*, S. 14: "... it usually refers to a smaller circle or one remote, always excluding the speaker and the person addressed,..."

⁵⁾ A. Miller, *Death of a Salesman* (New York, 1949), S. 215.

⁶⁾ S. 292.

⁷⁾ *MEG*, VII, 159 mit Beispielen.

⁸⁾ E. O'Neill, *The Hairy Ape* (New York, cop. 1937), S. 215.

Weitere solcher unbestimmten Ausdrücke sind *a person*¹⁾), *an individual*²⁾, *a woman, girl*²⁾). Interessant ist aber besonders *a body*, das sich vor allem im Schottischen und Amerikanischen findet³⁾, z. B.

*a body would think there was something in this.*⁴⁾

a body hat sich in der allgemeinen Sprache nur in solchen Verbindungen wie *any-, every-, no- und somebody*⁵⁾ erhalten. Im Afrz. stand *mon corps* für *ich*; das Englische steht in dieser Beziehung also nicht allein da.

Die besprochenen indefiniten Ausdrücke verallgemeinern und lassen das redende Ich in den Hintergrund treten. Es sucht bei einem oder mehreren anderen Ichs seine Zuflucht und erreicht dort die gewünschte Anonymität.

we für *I* gehört noch in die Kategorie der Fälle, in denen ein Pronomen für die 1. Pers. Sing. eintritt. Hier sind aber nicht solche Beispiele gemeint, in denen das eigene eines der vielen Ichs des Wir ist⁶⁾.

Deutlich ist die Sachlage eigentlich nur beim sog. Pluralis majestatis⁷⁾. Hier handelt es sich ausschließlich um die eigene Person. Das berühmteste Beispiel dürfte Queen Victorias "We are not amused" sein⁸⁾, das heute noch als geflügeltes Wort gilt. Selten steht auch *we* für *I* "... in order to secure an

¹⁾ Vgl. auch *my poor person* für *I*.

²⁾ MEG, VII, 158 ff. mit Belegen.

³⁾ MEG, VII, 160 mit Belegen.

⁴⁾ Stevenson, *Dr. Jekyll, etc, and Other Fables*. Zitiert nach MEG, VII, 160.

⁵⁾ Vgl. OED, s. v. 'body' 13.

⁶⁾ Vgl. hierzu MEG, II, 84.

⁷⁾ Hierzu auch W. Havers, *Neuere Literatur zum Sprachtabu*, Akademie der Wissenschaften in Wien, Phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte 223. Bd., 5. Abhandlung (Wien, 1946), S. 173: „Der sogenannte Pluralis majestatis ist in seiner Urform auch wohl weiter nichts als eine Dämonentäuschung durch einen Tabuplural.“

E. Schuler, *Die Sprache der Höflichkeit, Vorsicht und Bescheidenheit im Neuenglischen* (Diss. [Msch.], Wien, 1950). Hiernach zitiert als Schuler.

J. Wackernagel, *Vorlesungen über Syntaz*, 2. Aufl. (Basel, 1950), I, 110. Nachfolgend als Wackernagel zitiert.

OED, s. v. 'we' 2a.

⁸⁾ Über die verschiedenen Erklärungsmöglichkeiten vgl. B. Stevenson, *The Home Book of Quotations*, 4th ed. (New York, 1944), S. 67.

impersonal style or tone, or to avoid the obtrusive repetition of 'I'."¹⁾ Diese Möglichkeit kommt vor allem in solchen Fällen vor, in denen sich ein Journalist – oft im Leitartikel – in seiner Meinung mit der seiner Kollegen konform weiß oder glaubt. Dickens schreibt:

We shall never forget the mingled feelings of awe and respect with which we used to gaze on the exterior of Newgate in our schoolboy days.²⁾

Dieses *editorial we* ist aber nicht nur auf die Presse beschränkt, sondern kommt als eigentlicher *Pluralis auctoris* auch in der Literatur vor. Bei Scott heißt es z. B.:

As we wish to interest the admirers of ancient minstrel lore in this curious collection, we shall only add...³⁾

Diese Möglichkeit des *ich*-Ersatzes scheint heute immer weiter zurückzutreten⁴⁾.

Auch in dem bisher so genannten *Pluralis modestiae* (oder *reverentiae, reverentialis*) handelt es sich um einen Sprecher, der sich hinter dem *wir* verbirgt. Besonders Friedrich Slotty hat sich gegen die bisherige Meinung ausgesprochen, daß in Fällen wie „Wir haben in der letzten Stunde gesehen...“ ein absichtliches Zurücktreten des Ich aus Bescheidenheit vorliege. Er weist vielmehr nach, daß das Bewußtsein der Gemeinschaft mit den Hörern und das Gefühl einer gewissen Kameradschaftlichkeit und Vertraulichkeit wesentlich sei und schlägt daher den Terminus *Pluralis sociativus* vor⁵⁾. In einer anderen Gruppe von Beispielen – wenn ich etwa sagen würde „Wir haben in der letzten Stunde gezeigt...“ – liegt dann aber wieder *wir* für *ich* vor. Aus solchen Fällen zu schließen, daß

... das bescheidene Hintansetzen der eigenen Person, die Tendenz, nicht aufzufallen und über seine Umgebung womöglich nicht öffentlich hinauszuragen, zum Volkscharakter des Briten gehört und daher auch in seiner Sprache Ausdruck finden.⁶⁾

¹⁾ *OED*, s. v. 'we' 2b.

²⁾ *Sk. Boz, Criminal Courts*. Zitiert nach *OED*, s. v. 'we' 2b.

³⁾ *Minstrelsy*, Edinb. 1850. I. 89. Zitiert nach E. Mätzner, *Englische Grammatik*, 3. Aufl. (Berlin, 1882), II, 1, 10.

⁴⁾ *Schuler*, S. 11: „Der echte *Pluralis modestiae* als *Pluralis auctoris* wurde früher häufiger verwendet als heute, da man jetzt eine direktere Ausdrucksweise bevorzugt.“

⁵⁾ „Der sogenannte *Pluralis modestiae*“, *IF*, 44 (1927), S. 155–190.

⁶⁾ *Schuler*, S. 5.

scheint mir mindestens sehr gewagt zu sein, da es diese Möglichkeiten auch in anderen Sprachen gibt. Hier liegt doch wohl eher eine allgemeine Sprechsituation vor.

Schließlich seien noch Fälle aus der Umgangssprache und aus dem Dialekt erwähnt, in denen *we* für *I* eintreten kann, nämlich in solchen festen Redewendungen wie *We'll do what we can*, *We'll see what we can do for you*, *We'll look into the matter* u.ä.¹⁾ In einigen, wenn auch selteneren, Fällen kann hier aber mit dem *we* auch wirklich die 1. Pers. Plur. gemeint sein. Die Möglichkeit der singularischen Bedeutung ist im Dialekt und in der Umgangssprache besonders im Obliquous zu finden²⁾:

Give us a hand, give us a hand, or I'll be up the chimney!³⁾

'Want a bit o' my bread and drippin'?' said Muriel Baggaley to him.
'Ay, give us a bit.' And he began to eat his piece of bread.⁴⁾

Ein Grenzfall ist die Möglichkeit, daß statt der 1. Pers. Sing. die 2. Pers. eintritt, also *you* für *I*, aber diese Fälle gehören nicht eigentlich hierher, da man sich in solchen Situationen gewissermaßen als im Gespräch mit sich selbst befindlich betrachtet, also auch einen Partner hat⁵⁾. Oft wird in diesen Fällen der Eigenname hinzugefügt. Olson sagt in O'Neills *The Long Voyage Home*

So dis time I say to myself: Don't drink one drink, Ollie, or, sure, you don't get home.⁶⁾

¹⁾ Vgl. auch Schuler, S. 6 und Wackernagel, I, 42. – E. Kruisinga, *A Handbook of Present-Day English*, 4th ed. (Utrecht, 1925), II, 2, 84f.: "Let's try may very well mean *Let me try*."

²⁾ Vgl. hierzu J. Wright, *The English Dialect Grammar* (Oxford, 1905), S. 271: "... *us* is used for the indirect object *me*..." Auch H. Koziol und F. Hüttenbrenner, *Grammatik der englischen Sprache* (Heidelberg, 1956), S. 68.

³⁾ S. O'Casey, *The End of the Beginning*, Collected Plays (London, 1952), I, 290.

⁴⁾ D. H. Lawrence, *England, my England*, repr. (London, 1927), S. 59.

⁵⁾ Grimm, *Kl. Schr.*, III, 299: „Mit dem Ich redet der Verstand, mit dem Du reden Herz und Empfindung.“

Vgl. auch O. Jespersen, *The Philosophy of Grammar*, repr. (London, 1951), S. 217, Fußnote 1. Ferner Wackernagel, I, 109.

⁶⁾ *Selected Plays of Eugene O'Neill* ([Armed Services Edition], New York, 1940), S. 339.

In *Measure for Measure* spricht Angelo zu sich selbst

What dost thou, or what art thou, Angelo?
Dost thou desire her foully for those things
That make her good? O, let her brother live!¹⁾

Daß diese Fälle nicht nur im Drama vorkommen, zeigt

'That,' I said to myself, 'is what you have bought with your five pounds.'²⁾

Selten tritt auch die 3. Pers. Sing. für *ich* ein. Dieser Fall begegnet in der Kindersprache³⁾. Das Kind redet von sich als *Peter* und *er* und konstruiert mit der 3. Pers. Sing., weil die Erwachsenen auch sagen „So groß ist Peter (er)!“ Jespersen spricht hier von einem *echoism*⁴⁾. In der Literatur kommen solche Fälle wohl nur vor, wenn der Dichter seine eigenen Erlebnisse einem seiner Helden in den Mund legt.

Nach der Besprechung der Fälle, in denen ein Pronomen, meistens ein Personalpronomen, für *ich* steht, sind nun die Möglichkeiten der Substituierung der 1. Pers. Sing. im Englischen zu diskutieren.

Hier ergibt sich anfangs eine Umschreibung, die aus der eigentlichen Funktion des Personalpronomens hervorgeht und auch in die erste Kategorie eingereiht werden könnte. Das Personalpronomen ist ja gewissermaßen ein Ersatz; es steht für das Nomen. In den folgenden Beispielen wird *I* also durch das Nomen vertreten, für das es im Alternativfalle stehen würde und kann⁵⁾. Doch kann man gerade bei der 1. Pers. Sing. nicht sagen, daß das Substantiv die primäre und das Personalpronomen eine sekundäre Möglichkeit sei. Die eigene Person ist eben *I*, und doch kann die sprachliche Situation es möglich machen oder gar erfordern, daß das Nomen gesetzt werden muß.

Am häufigsten kommt es vor, daß der Eigenname statt *I*

¹⁾ II, 2, 173 ff.

²⁾ E. Waugh, *Work Suspended and other Stories* (Penguin Books, 1951), S. 160.

³⁾ Hierzu W. F. Leopold, *Bibliography of Child Language*, (Evanston, Illinois, 1952).

⁴⁾ *Language*, 10th impr. (London, 1954), S. 124.

⁵⁾ Vgl. hierzu etwa E. Sapir, *Language* (New York, 1921), S. 248.

eintritt. Hier bietet wieder die Kindersprache eine Parallele: das Kind nennt sich *Peter*, weil es auch mit *Peter* angeredet wird, also auch ein *echoism*. Daß es dann später von sich als *I* spricht, scheint mir ebenfalls ein *echoism* zu sein, der aber eine größere Intelligenz voraussetzt, und nichts mit dem Bewußtwerden der eigenen Persönlichkeit zu tun zu haben wie die Philosophie meint. Erschwerend kann für das Kind sein, daß die Erwachsenen glauben, sie müßten so zu den Kindern von sich reden wie diese sie anreden, also etwa "Aunt Mary wants to play with Peter" für „Ich möchte mit dir spielen“ oder

She [Temple] ran to the box, stooping, and lifted the sleeping child. It opened its eyes, whimpering. 'Now, now; Temple's got it.'¹⁾

Der eigene Name kann auch von Erwachsenen in anderen Situationen genannt werden. Beim Telefonieren z. B., der Gesprächssituation, in der Anschauen des Partners, Gebärden und Zeichen als Hilfsmittel fortfallen, muß durch die „Meldung“ Klarheit über die Situation geschaffen werden. Man beachte den feinen Unterschied zwischen der einfachen Nennung des Namens im Deutschen und der englischen Wendung *This is Mr. X speaking*.

... he pulled the phone towards him again and gave a London number. In a little while he said: 'Is Dr. Caton there, please?' There was another brief delay, then a rich confident voice came clearly over the line: 'This is Caton.'²⁾

deutsch: *hier Caton* oder *Caton*, aber nicht *dies ist Caton*. Auch in anderen Situationen dient die Nennung des eigenen Namens zur Aufhellung der Situation, etwa bei der Vorstellung.

Der Eigenname kann aber auch aus anderen Gründen stehen; besonders wenn eine gewisse Distanzierung von einer Sache ausgedrückt oder eine Objektivierung wiedergegeben werden soll. Zu Beispielen wie etwa Shakespeare, *Julius Caesar*, I, 2, 17

Speake, Caesar is turn'd to hear,

was Caesar selbst sagt, erwähnt Jespersen, daß die Setzung des eigenen Namens von Kommentatoren als Zeichen von

¹⁾ W. Faulkner, *Sanctuary* (New York, cop. 1932), S. 64. Ebenso S. 107.

²⁾ K. Amis, *Lucky Jim* (London, 1956), S. 197.

Caesars Stolz gewertet werde¹⁾. Das braucht nicht unbedingt der Fall zu sein; es kann sich auch lediglich um einen rhetorischen Trick handeln. Primär ist in solchen Beispielen aber die Distanzierung vom Geschehen, und der Stil ist dann mehr berichtend, feststellend als ichbezogen. Captain Boyle sagt in Sean O'Caseys *Juno and the Paycock*

If th' worst comes ... to th' worse ... I can join a ... flyin' column...
I done ... me bit ... in Easter Week ... had no business ... to ... be
... there ... but Captain Boyle's Captain Boyle.²⁾

Stark affektgeladen ist auch eine weitere Kategorie in dieser Abteilung: daß man von sich selbst so redet wie man von anderen angeredet wird, also eine Parallele zur Kindersprache, jedoch aus ganz anderen Motiven. Beim Eingehen des Erwachsenen auf den Standard des Kindes liegt eine Vereinfachungstendenz vor, hier aber der Ausdruck einer Gemütswallung: Vorwurf, Tadel, Anklage, Ironie, Zorn usw. Nora in *The Plough and the Stars* (Sean O'Casey) klagt, als ihr Mann sie verlassen muß:

That's what's movin' you: because they've made an officer of you,
you'll make a glorious cause of what you're doin', while your little
red-lipped Nora can go on sittin' here, makin' a companion of th'
loneliness of th' night!³⁾

Emphatisch wirkt auch die Hinzufügung eines der Personalpronomina zum eigenen Namen. Auch hier spricht ein gewisser Gefühlswert mit:

Here I, Willie Wastle,
Stand firm in my castle,
And all the dogs in the town
Shan't pull Willie Wastle down.⁴⁾

Oder aus der unteren Sprachschicht:

Don't take away the notion I'm against Love. I should say not. Me.
Ida Arnold. They'd laugh.⁵⁾

¹⁾ MEG, VII, 127. Vgl. hierzu auch M. Deutschbein, *Neuenglische Stilistik* (Leipzig, 1932), S. 70f.

²⁾ Collected Plays (London, 1952), I, 89.

³⁾ *ibid.*, I, 189.

⁴⁾ E. C. Brewer, *Dictionary of Phrase and Fable*, new ed. (Philadelphia and London, o. J.), S. 1303, s. v. 'Willie-Wastle'.

⁵⁾ Gr. Greene, *Brighton Rock*, repr. (London, 1952), S. 162.

Um eine absichtliche Täuschung handelt es sich in der Literatur, wenn der Autor unter einem Pseudonym schreibt. Auch in der Autobiographie kann ein Eigenname für *ich* eintreten. Der Held berichtet dann stellvertretend für den Dichter selbst¹⁾.

Ähnlich der eben besprochenen Möglichkeit, daß der Eigenname für *ich* eintritt, kann der Sprecher auch seine Funktion angeben. Auch dieses Mittel ist gemeinsprachlich und erklärt sich aus der jeweiligen Situation. Es hat ebenfalls einen Gefühlswert. Primär sind der Ausdruck eines Abhängigkeitsverhältnisses und die Betonung der Unterwürfigkeit des Redenden.

Eine Parallele liegt wieder in der Kindersprache vor: „Papa geht jetzt weg“. Dem Kind soll wieder das Verständnis erleichtert werden, weil es – im frühen Alter – noch kein Ich kennt oder weil ihm – später – die Anrede vertrauter ist.

Doris, come and play to Daddy on your ukulele, daddie's tired.²⁾

Es überrascht daher nicht, daß sich diese Möglichkeit häufig im Nursery Rhyme findet³⁾.

Aber „Vater“ ist auch so etwas wie ein Ehrentitel, so daß die Eltern auch von sich als „Vater, Mama usw.“ reden können, wenn die Kinder nicht dabei sind.

Die Funktionsnennung mit dem Unterton der Ergebenheit und der Unterwürfigkeit findet sich häufig in der Bibel:

And Joab fell to the ground on his face, and bowed himself, and thanked the king: and Joab said, Today thy servant knoweth that I have found grace in thy sight, my lord, O king, in that the king hath fulfilled the request of his servant.⁴⁾

Pisano in Shakespeares *Cymbeline* sagt

Here is your servant. How now, sir! What news?⁵⁾

¹⁾ Vgl. hierzu F. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Wiener Beiträge zur Englischen Philologie LXIII (Wien und Stuttgart, 1955). Besonders S. 60ff.

²⁾ H. Green, *Living* (London, 1953), S. 81.

³⁾ Vgl. etwa *Nursery Rhymes* (Leipzig, 1917), S. 45 und S. 54: „... and mother will sing.“ Hierher gehören auch solche Wendungen wie *Give it to teacher, Give it to cook* u.ä.

⁴⁾ 2 Samuel, XIV, 22.

⁵⁾ I, 1, 159.

Die Abhängigkeit ist nur ein Faktor, den die Funktionsnennung deutlich macht. Auch Stolz oder andere Gefühle können darin enthalten sein. Peter aus Cronins *Three Loves* berichtet an seine Mutter über eine neue Privatpatientin

Half-guinea fee she pays us – could you believe it! So you see that your son is not doing so badly. Some day you'll find him in Harley Street.¹⁾

Zu festen Formeln sind Funktionsangaben in der Sprache der Wissenschaft geworden. Am häufigsten sind *the author*, *the writer* und *the reviewer*, auch in Verbindung mit *present*.

Such an attitude is immensely stimulating to all workers in the field, as the present reviewer can testify.²⁾

Wie bei der Nennung des eignen Namens das Personalpronomen hinzutreten kann, so ist auch eine Verstärkung durch *I* bei der Funktionsangabe möglich. Damit tritt Emphase ein. Der Ausdruck der Funktion oder des Verhältnisses zum Angeredeten hat einen affektischen Wert. Man betont damit, hebt hervor, zeigt eine Anteilnahme an einer Sache, wogegen normales *I* in diesen Fällen rein konstatierend wäre.

Why am I, the mother whose child she murdered, asking you to save her? Because I have forgiven her.³⁾

Die Briefschlußformeln *yours truly*, *yours sincerely*, *yours faithfully* und *your humble servant* gaben ursprünglich den Respekt gegenüber der angeredeten Person, bzw. dem Briefpartner wieder. Heute können diese vier, besonders aber *yours truly*⁴⁾, für *I* eingesetzt werden.

Yours truly, sir, has an eye for a fine woman and a fine horse.⁵⁾

¹⁾ S. 363.

²⁾ S. Thompson in *JEGP* 51 (1952), S. 243f.

³⁾ W. Faulkner, *Requiem for a Nun* (London, 1953), S. 108.

⁴⁾ Vgl. *OED*, s. v. 'yours' 1c und s. v. 'truly' 5d: "... humorously = 'myself'." Dagegen heißt es "... jocular coll. bordering on and, in C. 20. > S. E.:" bei E. Partridge, *A Dictionary of Slang and Unconventional English* (London, 1937), s. v. 'truly, yours'. Hiernach als Partridge zitiert.

⁵⁾ Wilkie Collins. Zitiert nach Partridge, *ibid.* Daß die Briefschlußformeln auch für andere Personen als *ich* eintreten können, zeigt Christie, S. 79: 'My appearance seemed to her like an answer to prayer. I charged myself with everything, and explained that I would enlist the help of a very discreet police officer being yours truly, I suppose?' 'You suppose rightly.'

...all the inhabitants of the hotel, amongst others your humble servant...¹⁾

Das *ich* des Briefes, die Grußformel, wird heute also auch auf andere sprachliche Situationen als die des Briefschreibens übertragen, aber die lediglich theoretische Möglichkeit dieser Situation ist deutlich, so daß man diese Formeln humoristisch faßt. Ein Charakteristikum zeigt aber diese Möglichkeit auch: hier haben wir es nicht mehr mit einer grammatischen Form zu tun, sondern dieser *ich*-Ersatz ist nur noch lexikalisch, nicht mehr syntaktisch oder allgemeinsprachlich zu erklären. Bezeichnenderweise haben diese Formeln auch ein gewisses humoristisches Element in sich und gehören nicht mehr wie die meisten der bisher besprochenen Möglichkeiten der Standardsprache an, sondern sind der Umgangssprache entnommen. Deutlich ist das Bestreben, der Sprache größere Anschaulichkeit zu geben.

Bei den Briefschlußformeln könnte aber vielleicht ein Bezug zu dem im Me. so geläufigen Briefbeginn, in dem zunächst das Untertänigkeitsverhältnis zu dem, an den man schreibt, bestätigt wird, vorliegen. So heißt es bei Caxton in der Widmung seines *Book of Chesse*

...your most humble seruant William Caxton amonge other of your seruantes sendes vnto yow peas.²⁾

Auch hier war *your humble servant* (allerdings auch *William Caxton*) = *I*, und es wäre denkbar, daß sich die heutige humoristische Note lediglich aus dem Archaismus der Formeln ergibt.

Nicht philosophisch, sondern ebenfalls humoristisch zu erklären ist wohl auch die Bezeichnung *number one* für die 1. Pers. Sing., die allerdings heute fast nur noch in der Verbindung *to take care of number one* = *oneself* vorkommt³⁾.

¹⁾ Thackeray, *The Book of Snobs* 20. Zitiert nach MEG, VII, 126f.

²⁾ W. J. B. Crotch, *The Prologues and Epilogues of William Caxton*, EETS, original ser., No. 176 (London, 1928), S. 10.

³⁾ Vgl. Partridge, s. v. 'number one' "One's self or one's own interest, esp. in *look after, or take care of, number one*. C. 18–20: S. E. until C. 19, then coll."

Vgl. auch OED, s. v. 'number' 5b und s. v. 'one' 6d.

O. Jespersen, *The Philosophy of Grammar*, repr. (London, 1951), S. 217: "A distinctively self-assertive jocular substitute for 'I'..."

If a man doesn't take care of No. 1, he will soon have O to take care of.¹⁾
 The greatest happiness of the greatest number is best secured by a prudent consideration for Number One.²⁾

Die Herkunft dieser Formel ist nicht sicher, doch ließe sich denken, daß sie ihre Entstehung der Übereinstimmung von *I* mit dem Schriftbild der römischen Ziffer I verdankt.

Eine weitere Gruppe umfaßt Beispiele, in denen ein Demonstrativpronomen in Verbindung mit einem Substantiv die eigene Person bezeichnet. Gefunden habe ich hier *this child*, die häufigste Möglichkeit, *this boy (girl)*, *this baby*, *this hombre* und *this chicken*. Jespersen erwähnt *this horse*, wofür ich aber keine Beispiele angeben kann³⁾. Hier muß gleich erwähnt werden, daß außer *this child*, das aus dem Amerikanischen ins Englische übernommen wurde⁴⁾, alle anderen Möglichkeiten dem Slang, und zwar hauptsächlich dem amerikanischen, vorbehalten sind; ein weiterer Beweis dafür, daß wir bei der Suche nach Substituierungen für *I* die gehobene Sprache nun hinter uns gelassen haben und daß britisches und amerikanisches Englisch nicht immer parallel laufen.

... it may answer with some; but not with this child.⁵⁾

You watch me, man! I'll make dem look sick, I will. I'll be 'cross de plain to de edge of de forest by time dark comes. Once in de woods in de night, dey got a swell chance o' findin' dis baby!⁶⁾

Takes more 'n dat to scare dis chicken.⁷⁾

this boyo und *this kiddo* gehören ebenfalls hierher und sind auch der niederen Sprache zuzuordnen. Sie scheinen noch seltener als die obigen zu sein.

1) Dickens, *Judy*, July 29, 1871. Zitiert nach Partridge, S. 573f.

2) Bulwer Lytton, *Kenelm Chillingly*. Zitiert nach B. Stevenson, *The Home Book of Quotations*, 4th ed. (New York, 1944), S. 859. Weitere Belege auch MEG, VII, 126.

3) MEG, VII, 127, jedoch ohne Beleg.

4) Partridge, s. v. 'this child': "I; myself; I myself: orig. (~1842), U. S., at first esp. among Negroes; partly anglicised, mostly in the Colonies, late in C. 19. (Thornton.)"

5) Ridge, *Name of Garland* 103. Zitiert nach MEG, VII, 127. Dort auch weitere Belege.

6) E. O'Neill, *Emperor Jones* (New York, cop. 1937), S. 21.

7) *ibid.*, S. 23.

Diese Möglichkeit erscheint uns nun im Vergleich zu *I* als sehr abwegig und fast schon nicht mehr humoristisch. Aber ähnliche Verhältnisse gibt es auch in anderen Sprachen:

In affektischer Rede ist die Verbindung eines Demonstrativums mit Subst. ein beliebter Ersatz für die erste, die sprechende Person, und nach E. Lommatzsch . . . entspricht diese Redeweise besonders dem Ausdrucksbedürfnis der sentimental veranlagten weiblichen Wesen (z. B. *diese Arme* = "mich"); im Lat. haben wir so *hic homo* = "ego", *hoc caput* = "me" . . .¹⁾

Damit will ich keineswegs sagen, daß die lateinische und die englische (bzw. amerikanische) Wendung direkte Beziehungen zueinander haben, aber auch aus dieser anfangs so abwegig erscheinenden Fügung läßt sich entnehmen, daß *ich*-Bezeichnungen in verschiedenen Sprachen gleich sein können, daß also wohl gemeinsame sprachliche Bedingungen vorliegen.

Im Zusammenhang mit *this child* und *this boy* sei der Trick englischer Conferenciers erwähnt, sich selbst vorzustellen mit einer Wendung wie etwa *Look, who comes here? It's Mrs. X's little boy*. Der Humor liegt hier in der Verschleierung der eigenen Person, und diese Möglichkeit des *ich*-Ersatzes ist ebenfalls sehr alt. „Scherzhaft und verblümt redet Gawan im Parz. 416.15: ich sage iu frouwe daz ich bin mîner basen bruoder sun.“²⁾ In Bildunterschriften heißt es gelegentlich *Kate, Anne, Donald and . . . you'll never guess. You'll never guess* ist dann natürlich die eigene Person, dem Empfänger des Bildes bestens bekannt. Die Verschleierung des Ich ist immer nur scheinbar, der Effekt ist Humor. Eine ähnliche Lage findet man auch öfter in amerikanischen Rezensionen, wenn es etwa heißt *There was at least one person in the audience who was not amused*. St. John Ervine spricht in seinem Buch *Bernard Shaw* (London, 1956) S. 343f. über seinen eigenen Eindruck, den er bei einer Aufführung von Galsworthys *Justice* hatte:

The lights . . . were turned on; and the accumulated result of this illumination was strong enough to be vividly remembered by one enthralled spectator forty-five years after it was witnessed.

¹⁾ *Havers*, S. 111.

²⁾ Grimm, *Kl. Schr.*, III, 269. Vgl. auch nhd. solche umgangssprachlichen Wendungen wie „Das ist nichts für meines Vaters Sohn“.

Einige weitere, heute größtenteils als humoristisch empfundene Ersatzmöglichkeiten von *I* seien hier noch kurz erwähnt: *the old boy (man)* wird meistens für den Vater verwendet, kann im amerikanischen Englisch aber auch die eigene Person sein¹⁾. *your uncle* für *ich* ist anscheinend nur amerikanisch und auch dort selten²⁾. *your Willie boy*³⁾ wird von Engländern und Amerikanern heute als ungebräuchlich bezeichnet; auch *poor old Joe (Charlie)* scheint sprachlich saisonbedingt gewesen zu sein. Auch *the old firm* ("leave it all to the old firm"), *one's lonesome*⁴⁾, *Uncle Dudley*⁴⁾ und *fool self*⁴⁾ haben keine größere Verbreitung erlangt. Solche Ausdrücke kommen und gehen; sie gelangen oft nicht über einen Teil des jeweiligen Sprachgebietes hinaus. *ego* kann auch im nichtphilosophischen Sinne für *I* eintreten⁵⁾. Wenn es nicht humoristisch gemeint ist, hat es meist eine etwas andere Bedeutung als reines *ich*, z. B.

She had handled them all with the same cool motherliness (which, to solve their egos, they privately defined as frigidity)...⁶⁾

Daß ein Substantiv in Verbindung mit einem Possessivpronomen für *ich* eintreten kann, ist selten und auf die poetische Sprache beschränkt. "My heart leaps up..." heißt eben in unpoetisches Deutsch übersetzt „Ich freue mich..."⁷⁾.

Noch eine Möglichkeit, bei der es sich allerdings nicht mehr um reine Substituierung handelt, sei abschließend aufgeführt. Die sogenannte Unpersönlichkeit des Stils läßt sich

¹⁾ *MEG*, VII, 127. Ohne Beispiel.

²⁾ *ibid.*, ohne Beleg.

³⁾ *ibid.*, mit Belegen.

⁴⁾ s. v. 'oneself' erwähnt ohne Beispiele bei L. V. Berry and M. van den Bark, *The American Thesaurus of Slang*, 7th printing (New York, 1950), S. 355.

⁵⁾ *OED*, s. v. 'ego': "Also humorously, for 'self'."

⁶⁾ I. Fleming, *Moonraker* (Pan Books, 1956), S. 7f.

⁷⁾ Vgl. hierzu *Havers*, S. 110f.: „Wie es in Natursprachen heißt: *mein Auge schläft* statt *ich schlafe*, so kann auch in Kultursprachen, und zwar sowohl in der Sprache der Unterschicht wie auch in der Sprache der hohen Poesie, anstelle des persönlichen Fürwortes die Bezeichnung des jeweiligen sinnfälligen Organs gesetzt werden.“

Hierüber berichtet auch W. Bliemel, *Die Umschreibung des Personalpronomens im Englischen* (Diss., Breslau, 1933).

am leichtesten im Passiv erreichen, aber eigenartigerweise scheint das Passiv in der 1. Pers. Sing. relativ selten zu sein. Es ist die unpersönlichste, aber auch die unklarste der vor-handenen Umschreibungen.

In Joyce Carys *A House of Children* heißt es über theater-spielende Kinder:

While Delia was saying: 'Your Majesty, I lay the swords of your ene-mies at your feet,' I would feebly wave my sword in the air; and when she was saying: 'But still a fearful danger threatens – a cable has been received that the foe has gathered a million men on the Himalayas for the conquest of India,' I would put my paper telescope to my eyes...¹⁾

Besonders deutlich wird dieses Verstecken der eigenen Per-son – in diesem Falle der eigenen Meinung – in dem folgenden Beispiel. Dwight L. Bolinger schreibt in einer Rezension:

As dissertations go, this one is well written... Perhaps the day will come when directors of theses and dissertations will no longer insist on the exaggerated self-effacement that replaces every *I think* with *it is thought*... and *my thesis* with *the present thesis* to the confusion of any reader who wants to corner the proprietor of the thesis or the thought. Happy day²⁾.

Damit wären die wesentlichsten Möglichkeiten für den Ersatz der 1. Pers. Sing. zusammengestellt. Sprachliche Situa-tionen mögen dem Redenden, Denkenden, Träumenden usw.³⁾ noch andere Möglichkeiten in den Mund legen, seine eigene Person zu bezeichnen, aber von großer Bedeutung sind sie wohl nicht mehr, und sie ordnen sich nicht zu größeren Gruppen.

Was zeigt nun diese Übersicht der verschiedenen *ich*-Be-zeichnungen? So verlockend es wäre, aus der Großschreibung des *I*, dem Vordringen von *me*, der Existenz solcher Ausdrücke wie *this child* und *yours sincerely* auf den Engländer und Ameri-kaner Rückschlüsse zu ziehen und vom Personalpronomen her

¹⁾ (Kempen, 1947), S. 176.

Hierüber auch Schuler, S. 25 ff.

²⁾ *Word*, 12 (1956), S. 151.

³⁾ Vgl. hierzu R. Magnusson, *Studies in the Theory of the Parts of Speech*, Lund Studies in English 24 (Lund and Copenhagen, 1954), S. 29.

den Volkscharakter zu beleuchten – dieser Gefahr muß der Linguist widerstehen. Die besprochenen Fälle können vielmehr primär nur den Schluß zulassen, daß gewisse sprachliche Situationen es erlauben oder gar dazu zwingen, vom Normalfall, die eigene Person mit *I* zu bezeichnen, abzuweichen. Und das ist schließlich auch in anderen Sprachen der Fall. Dennoch dürfte klar geworden sein, daß das Englische über ganz andere und vor allem viel mehr Möglichkeiten der *ich*-Bezeichnung verfügt als beispielsweise das Deutsche. Von der Untertänigkeit bis zum Hochmut, alle psychologischen Nuancierungen einer persönlichen Aussage können durch die Wahl des Personalpronomens oder seiner Substituierung, gewissermaßen das Pro-Pronomen, ausgedrückt werden.

Einige allgemeine Tendenzen wurden sichtbar: phonetische Gründe, etwa die Vermeidung einer zweimaligen Setzung von *I*, können maßgebend sein. *myself* wiegt phonetisch schwerer als *I*. Auch Strukturprobleme der englischen Sprache überhaupt können auftauchen, etwa in der Objektivierungstendenz und dem Streben nach sprachlichem Gleichgewicht. Während das *I* isoliert, stellt ein *me* einen Zusammenhang her, knüpft die Verbindung vom Ich zum Du. Auch die anderen Substituierungsmöglichkeiten bilden das situationsmäßig und stilistisch bedingte Gegengewicht zu *I*. Hier offenbart sich der sprachliche Reichtum des Englischen.

In Verbindung damit stehen Fragen der englischen Kasus-syntax überhaupt: *I* und *me* zeigen die immer größer werdende Vertauschbarkeit der Kasus. Die 1. Pers. Sing. beweist die nicht mehr auf das Substantiv allein beschränkte, sondern auch auf das Pronomen übergreifende Tendenz, nur noch einen Kasus zu verwenden: in unserem Falle den emphatischeren Obliquus.

Wenn man im Englischen auch einen Brief mit *I* anfangen darf, so zeigt doch die große Zahl der anderen *ich*-Möglichkeiten, daß in dieser Sprache eine gewisse Scheu vor dem *I* vorhanden ist. Besonders in der Umgangssprache, im Slang und im Dialekt häufen sich die Möglichkeiten des *ich*-Ersatzes. Hier nimmt man sich nicht mehr so ernst wie in der gehobenen Sprache, hier möchte man sich nicht aufdrängen, was auch die humoristischen Substituierungsmöglichkeiten beweisen.

Bezeichnend scheint mir auch zu sein, daß die niedere Sprache nur zu bereitwillig von den in der Standardsprache vorhandenen Möglichkeiten für sich übernahm oder umformte. Denken wir an die verschiedenen *we*, an *a man*, das die niedere Sprache zu *a fellow* umformte, an *yours truly*, zu dem *yours sincerely* gebildet wurde, an *this boy*, zu dem man ein *this chicken* erfand, denken wir an die vielen Möglichkeiten der niederen Sprache, die eigene Person sprachlich zu verschleiern.

Aber wenn es die Situation erfordert, kann auch eine Betonung der eigenen Person erreicht werden. Einige der erwähnten Möglichkeiten rücken das Ich in den Vordergrund des Interesses, aber hier scheint mir das Englische sparsamer zu verfahren als andere Sprachen, was sicher mit der Scheu vor dem Ich zusammenhängt. Andererseits kann natürlich von einem Ich-Tabu wie in einigen anderen Sprachen keine Rede sein, wenn man sich auch oft mit Hilfe des Passivs und der indefiniten Pronomina in die Anonymität flüchtet.

Aber man darf ja nicht vergessen, daß *I* einerseits und die anderen Pronomina und die Ersatzmöglichkeiten andererseits nicht etwa zu gleichen Teilen in der englischen Sprache vorhanden sind, daß viele der aufgezählten Möglichkeiten nicht ausschließlich für die 1. Pers. Sing. gelten, sondern auch bei anderen grammatischen Personen eintreten können, daß *ich* eben fast immer *I* ist. Die historisch ererbten Möglichkeiten wie etwa der *Pluralis majestatis*, *one* und das Passiv können naturgemäß überhaupt kein Licht auf die englische Sprache aus solcher Betrachtungsweise werfen, und nicht vergessen werden darf auch, daß in vielen Fällen fremde Vorbilder am Werke waren. Wirklich schöpferisch bei der Bildung von anderen Möglichkeiten der Bezeichnung der 1. Pers. Sing. ist eigentlich nur die niedere Sprache gewesen. Sie bemühte sich wie auch in vielen anderen Dingen um Deutlichkeit und Anschaulichkeit, was sie in einigen Fällen durch den Humor erreichte. Vielleicht liegt hier das eigentlich Englische.

ENTWICKLUNGSTUFEN DER WORTBILDUNG AUS INITIALIEN

Die Bildung von sogenannten Initialworten, z. B. *UNO* und *NATO*, Abkürzungen, die durch die Aneinanderreihung der Anfangsbuchstaben mehrgliedriger Bezeichnungen entstehen, hat in den letzten Jahrzehnten in steigendem Maße zugenommen. Unter allen Arten der Abkürzung stellt diese Gruppe der bis auf die Anfangsbuchstaben total gekürzten Worte die größte Anzahl¹⁾. *Since the very early 1930's this inveterate habit has grown into something like a passion which has released a veritable spate of time-saving short forms*²⁾. *There has probably never been such fertile creation and wide use of acronyms as at present. Acronym, itself a new word... - probably of American coinage, by the way - means a word made from the initial letters of other words: examples are radar... Care or CARE...*³⁾. Diese Abkürzungen haben einen solchen Umfang erreicht⁴⁾, daß es nicht mehr genügt, sie in einem Anhang der üblichen Wörterbücher unterzubringen⁵⁾ sondern daß eigene Abkürzungswörterbücher geschaffen werden⁶⁾. Auch in

¹⁾ Hubert Baudy, „D.A.“ Dictionnaire d'Abbreviations. (La Chapelle-Montligeon, 1951) p. 9.

²⁾ Paul C. Berg, A Dictionary of New Words in English. (London, 1953) p. 12.

³⁾ Th. Pyles, Words and Ways of American English. (New York, 1952).

⁴⁾ H. Baudry, l. c. wirbt mit einem Hinweis auf *plus de 8000 abbreviations*, die zum großen Teil aus Initialen bestehen.

⁵⁾ COD 1944 p. 1516–1520 *additional to those at the head of each letter*; Webster's Collegiate Dictionary, 5th edition, (Springfield, 1943) p. 1175–1181.

⁶⁾ 1942: Eric Partridge, A Dictionary of Abbreviations (London).

1943: Herbert J. Stephenson, Abbrevs. (New York).

1945: George E. Shankle, Current Abbreviations (New York).

1947: C. C. Matthews, A Dictionary of Abbreviations (London).

1949: E. F. Allen, Dictionary of Abbreviations and Symbols (London)

1955: Robert J. Schwartz, The Complete Dictionary of Abbreviations (New York).

den Wörterbüchern neuer Worte spielen die Abkürzungen aller Art, besonders aber die aus Initialen, eine bedeutende Rolle¹⁾. In dieser Ausbreitung der Initialwörter darf man wohl auch den zunehmenden Einfluß der Vereinigten Staaten erkennen:

The characteristic American habit of reducing complex concepts to the starkest abbreviations was already noticeable in colonial times, and such highly typical Americanisms as *O.K.*, *N.G.*, and *P.D.Q.*, have been traced back to the early days of the Republic²⁾.

Diese Eigenart der amerikanischen Sprache wurde schon 1889 vermerkt³⁾.

Seit den zwanziger Jahren ist diese Bildung auch in der wissenschaftlichen Literatur mit Aufmerksamkeit verzeichnet worden⁴⁾. Dabei wurde von Anfang an auf den Unterschied zwischen der Abkürzung, der Aneinanderreihung von Initialen einerseits, und dem Abkürzungswort andererseits hingewiesen. Als Wort wurde dabei meist erst die phonetisch aussprechbare und auch ausgesprochene Folge von Initialen gegenüber der nur alphabetisch auszusprechenden Abkürzung angesehen, wenn auch der Versuch einer genauen Abgrenzung und Definition noch nicht gemacht wurde. Die neue Wortbildung ist verschieden bezeichnet worden, als *Initial-Wortbildung*, *acrostic*

¹⁾ Paul C. Berg, l.c.

Mary Reifer, *Dictionary of New Words* (New York, 1955).

²⁾ H. L. Mencken, *The American Language*, 4th ed. (New York, 1936), p. 92.

Vgl. auch E. Partridge and J. W. Clark, *British and American English since 1900* (London, 1951), p. 221.

³⁾ J. S. Farmer, *Americanisms Old and New* (London, 1889), zitiert bei H. L. Mencken, l. c. p. 204/5.

⁴⁾ 1925: Heinrich Spies, *Kultur und Sprache im Neuen England*, p. 128/30. Auf Spies bezieht sich im gleichen Jahr auch Ph. Aronstein, *Englische Wortkunde*, p. 99.

1937: Herbert Koziol, *Handbuch der englischen Wortbildungslehre*, §§ 678–682.

1942: Otto Jespersen, *A Modern English Grammar*, Part VI, *Morphology*, 29.9.

1943: Margaret Schlauch, *The Gift of Tongues*, p. 102.

1952: Hans Galinsky, *Die Sprache des Amerikaners*, II, 92–94.

1954: J. A. Sheard, *The Words We Use*, p. 78–80. Weiteres Material vor allem in *AS* nach 1945.

method, *acronym* oder gar *alphabetic* gegenüber der alphabetisch ausgesprochenen *Abkürzung* oder *alphabetic shortening*. Neben den Hinweisen auf frühe Vorläufer, *J. P.*, *M. P.*, *a. m.*, Swifts *M. D.* und ähnliche Bildungen als Beispiele für die Abkürzungen und *Cabal* oder *Anzac* für die Initialworte wird gewöhnlich auch vermerkt, daß diese Wortbildungen in neuerer Zeit hauptsächlich aus der Militärsprache stammen und durch die Kriege sehr gefördert wurden¹⁾.

Inzwischen hat sich diese Art der Wortbildung aus Initialen so weit entwickelt daß an dem Material bereits aufschlußreiche Entwicklungsstufen der Wortbildung aufgezeigt und beschrieben werden können. Neben der militärischen Verwaltung – denn es handelt sich um ein Phänomen der Verwaltung, nicht des Militärwesens – sind jetzt auch die allgemeine Verwaltung und Politik²⁾ und die moderne Technik vorzugsweise an der Bildung dieser Abkürzungen beteiligt, während Chemie, Biologie und Physik ihre reichen Beiträge zum modernen Wortschatz noch weitgehend durch Zusammensetzungen wie *stratosphere*, Ableitungen wie *aspirin*, oder durch Aposiopesis und Prosiopesis wie in *peroxide* vornehmen. Initialabkürzungen der Medizin dringen gelegentlich aus dem engen

¹⁾ Park Kendall and Johnny Viney, *A Dictionary of Army and Navy Slang* (New York, 1941).

E. Partridge, *A Dictionary of Abbreviations*. Preface.

E. Partridge, *The Gentle Art of Abbreviation* (1942) in: *Words at War Words at Peace* (London, 1948).

A Civilian's Dictionary of War-Time Abbreviations (Ann Arbor, 1945).

E. Partridge, *A Dictionary of Forces Slang* (London, 1948).

²⁾ Bokstavsignaturer for internasjonale Organisasjoner og foreninger politiske partier (Oslo, 1953).

Will Grosse, *Taschenbuch der Weltorganisationen*, 3. Ausgabe von: *ABC der Weltorganisationen* (München, 1955)

Yearbook of International Organisations (Brüssel, 1951), *Index of Abbreviations* pp. 1122–1243.

Abkürzungen des Post-, Telegraphen- und Telephondienstes, z. T. allgemein bekannt wie *ELT* für das Brieftelegramm im europäischen Dienst, oder *SOS* als Hilferuf, werden in Appendices bei H. Baudy, l. c. aufgeführt.

Vgl. auch: *The use of initial letters to designate governmental agencies became a commonplace during the New Deal, as in NRA (originally NIRA), AAA ...* Thomas Pyles, l. c., p. 182.

Vgl. auch H. L. Mencken, *The American Language*, Supplement I (New York, 1945), p. 410.

Kreis der Fachsprache in ein weiteres Feld vor, wie *V.D.* Die Initialbildungen der Chemie, *H₂O*, *CaO*, haben kaum Fortsetzung gefunden.

(I) Am Beginn dieser Wortbildungen steht die Initialsequenz. Sie ist eine echte Abkürzung, z.B. *N.S.P.C.C.*, die nur einen Hinweis auf die ursprüngliche Fügung darstellt, selbst aber noch kein Wort ist. Die Buchstaben in ihrer Abfolge bedeuten selbst noch nichts, sie weisen nur auf die Worte hin, die sie jeweils vertreten. Es besteht kein unmittelbarer Zusammenhang zwischen den einzelnen Buchstaben, sondern nur zwischen den Worten, die sie vertreten. In den Addenda des *SOD* wird daher richtig für die Abkürzungen, wie *U.S.S.R.*, auf die Zusammenstellungen von Abkürzungen zu Beginn jedes Buchstabens verwiesen, während die Abkürzungsworte, *U.N.O.*, *U.N.O.* oder *Uno*, an der alphabetischen Stelle der Folge-Initialen eingereiht werden. Diese Verwendung von Initialen zur Abkürzung ist alt, wie *S.P.Q.R.* zeigt.

Auch im Englischen finden sich frühe Beispiele solcher Initialsequenzen. Die Belege sind wahrscheinlich oft beträchtlich jünger als die Erscheinung selbst, da diese Art der Abkürzung selbstverständlich schien. Das *OED* vermerkt den frühesten Beleg für *M.A.* 1730 6, für *a.m.* 1762, für *M.P.* 1809, während *p.m.* und *J.P.* ohne datierte Belege bleiben. Aber schon 1710 zeigt Swifts Spiel mit der Abkürzung *M.D.*, daß Initialabkürzungen der Zeit geläufig waren.

Sobald diese Initialabkürzungen einige Zeit in der Sprache heimisch geworden waren, begann die Wortbildung. Die Probleme dieses Vorganges zeigten sich vor allem bei der Genetiv- und Pluralbildung und der Schreibung mit und ohne Punkte. Das Plural-*s* wurde zunächst mit einem Apostroph abgeschlossen, denn die „Wortbildung“ aus nur alphabetisch, nicht phonetisch zu sprechenden Initialbuchstaben, wie *M.P.*, erschien zu ungewöhnlich, um eine normale Pluralbildung zu gestatten. Wenn sich aber inzwischen der Gebrauch der normalen Pluralbildung ohne Apostroph durchgesetzt hat, so zeigt das nicht nur eine wünschenswerte Abkehr von einem irrtümlichen Interpunktionszeichen an¹⁾, sondern muß wohl auch als Hin-

¹⁾ G. H. Vallins, *Spelling* (London, 1954), p. 167.

H. W. Fowler, *MEU*, sub *M.P.*

weis aufgefaßt werden, daß diese Buchstabensequenzen zu Worten geworden sind.

(II) Diese zweite Entwicklungsstufe zeigt allerdings ein bei „Worten“ recht ungewohntes Bild und läßt den Ausdruck *alphabet soup*¹⁾ verständlich erscheinen.

Die alphabetische Aussprache weist noch deutlich auf die Herkunft aus der Buchstabensequenz hin, aber graphisches Zeichen, Aussprache und Bedeutung bilden bereits eine Einheit als Wort. Das graphische Zeichen steht nicht mehr stellvertretend für etwas anderes, nämlich für die Vollform der mit diesen Initialen beginnenden Worte, sondern die Abfolge der Initialen und ihre alphabetische Aussprache sind bereits selbst Zeichen, Bedeutung und Lautfolge. Als Eigennamen, nicht mehr als Abkürzung, erscheinen sie daher auch ohne Artikel²⁾.

Diese Anerkennung des Wortcharakters zeigt sich nicht theoretisch in der Grammatik, sondern im praktischen Gebrauch. Ein Journalist wird hingewiesen auf

the use of the indefinite article before capital-letter abbreviations, such as *L. C. C.* and *L. M. S.* He would use *a* before the *L*'s because they stand for *London*. But I may remind him . . . that there comes a point in the life of initials as familiar as these when they take on an identity of their own. They become to all intents and purposes words in themselves. For one man who says *London County Council* a thousand say *Ellice-see*, and euphony demands that this curious initial word, and *L. M. S.* and *F. J. I.* should all be preceded by *an*.

Eric Partridge, der diese Ansprache vor Journalisten zitiert, zieht daraus Folgerungen für den Gebrauch des unbestimmten Artikels in diesen Fällen. Dieser Gebrauch des Artikels ist aber nur eine der Konsequenzen des Wortcharakters der Initialworte.

Mr. Whitaker is undoubtedly right, and his rule should be extended to all initial-words beginning with any of the following letters: *E, F, I, L, M, N, O, R, S, X*. E.g., "Where is that em-ess that came in yesterday?", Smith has received an *O. B. E.*"³⁾.

K. Sundén zitiert bereits aus einer Zeitschrift von 1902 *an*

¹⁾ Al Smith, zitiert bei H. L. Mencken, Supplement I, p. 411.

²⁾ Raymond W. Pence, *Style Book in English* (New York, 1944), p. 116.

³⁾ Frank Whitaker, in an address delivered on Dec. 13, 1938, to the Institute of Journalists, and reproduced in the Institute's *Journal*, January 1939 Eric Partridge, *Usage and Abusage* (London, 1948), sub *Initial-Words*.

M. P. und bemerkt dazu, daß diese Abkürzungen *may also have taken their rise in the spoken language, although evidently in imitation of the orthographic language*. Als Abkürzungen gehören sie daher in die Kategorie der *orthographic ellipsis*¹⁾.

Den Wortcharakter der Initialworte kennt auch das *OED* in einigen Fällen:

A. M. contr. for I. L. *ante meridiem* before noon (in which sense it is familiarly read and spoken ði e'm)

M. P. the usual abbreviation for "Member of Parliament". Often treated (colloq. or in informal writing) as a word, with the pronunciation (em pi); the plural is written M. P.'s, sometimes M. P.s.

Die bisherige Unsicherheit in der Interpretation dieser Formen ist verständlich, handelt es sich doch um nichts weniger als um eine Entscheidung über den Wortcharakter einzelner Beispiele ungewöhnlicher Buchstabensequenzen. So steht dem Eintrag über *a. m.* im *OED* für *p. m.* nur ein Hinweis auf *POST MERIDIEM* gegenüber. Ein solches Stichwort findet sich aber nicht, *p. m.* wird vielmehr summarisch und ohne Belegstellen unter den Abkürzungen aufgeführt, bei denen *p.* für *POST* steht. Während *M. A.* und *M. P.* im *OED* belegt und erläutert werden, erscheint *J. P.* ohne Belege.

Die Entwicklung scheint nun dahin zu gehen, solche Sequenzen, die noch als Abkürzungen einer Reihe von Worten empfunden werden, mit Punkten nach den einzelnen Initialen zu schreiben, dagegen solche, die bereits als selbständig empfunden werden, also als Worte, ohne Punkte, wenn auch noch als Großbuchstaben. *When letters are used as abbreviations for well-known organizations . . . write the letters close up without periods*²⁾. Dies wird sichtbar am Beispiel *BBC*:

Officially this is becoming, or has become, standardised as *BBC*, without any points ("*BBC* publications", "*BBC* Hymn Book"). But the printers, as usual, have either ignored or not yet caught up to the latest practice. *APD* (1951) says *B. B. C.*, and unfortunately many newspapers, including *The Times*, follow this now old-fashioned convention³⁾.

¹⁾ Karl Sundén, Contributions to the Study of Elliptical Words in Modern English. (Uppsala, 1904), p. 71.

²⁾ R. W. Pence, l. c., p. 116.

³⁾ G. H. Vallins, l. c., p. 167.

Vgl. auch E. Partridge, You Have A Point There (London, 1933), p. 43.

H. W. Fowler, *MEU* schreibt *OE* und *OED*, aber *D. N. B.*, vielleicht ein Anzeichen dafür, welche Abkürzungen für ihn bereits zu Worten geworden waren. Die Änderung von *U. S. A.* in *USA*, die 1936 zunächst einer der Korrespondenten des *Daily Express* vornahm und der dann kurz darauf das Blatt ganz allgemein folgte, sollte anzeigen, daß man *USA* nicht mehr als Abkürzung, sondern als Name und Wort empfand¹⁾.

Es liegt natürlich nahe, in einer Initialabkürzung erst dann ein Wort zu sehen, wenn die Sequenz phonetisch und nicht mehr alphabetisch ausgesprochen wird:

It may be thought pedantic to ask if *Ab* (the element alabamine) or *ABCD* (American British Chinese Dutch) is a word; but perhaps there is a useful distinction, *Uno* (pronounced you know) a word, *UN* a symbol or abbreviation; *R. A. F.* is both, since it can be called *Raff*²⁾.

Und ebenso:

... the majority that are commonly employed are either unpronounceable as words, or not so pronounced, e.g. *I. Q.*...³⁾

Diese Definition wird aber den Tatsachen nicht gerecht. *BBC*, *NATO* und *COD* stehen auf der gleichen Stufe der Wortbildung, das erste wird alphabetisch ausgesprochen, weil eine phonetische Aussprache nicht möglich ist, das zweite wird phonetisch ausgesprochen, das dritte wird alphabetisch ausgesprochen, obwohl eine phonetische Aussprache möglich wäre. Die Wirkung der Initialabkürzung als einem neuen Wort zeigt sich etwa in der Bildung von *SOD* unter dem Einfluß von *OED*, anstatt des zu erwartenden *SOED*.

Ein von Mencken vermerktes Beispiel aus der Kriegszeit wirft ein besonderes Licht auf diese Stufe der Initialwortbildung:

The American Newspapers quickly dropped the periods in such forms as *N. R. A.* and *A. A. A.* and they became *NRA*, *AAA*, etc. In 1944 the *New York Times* undertook to argue that this use of simple initials was better than the totalitarian custom of making articulate words of abbreviations, and that it proved anew the moral superiority of the American way of life. In reply a reader in Vallejo, Calif., pointed out

¹⁾ H. L. Mencken, Supplement II, 330.

²⁾ *LTS* 22. III. 1957. Review of Mary Reifer, *Dictionary of New Words*.

³⁾ H. L. Mencken, Supplement I, 411.

that the navy was using *BuAer* for Bureau of Aeronautics, *BuOrd* for Bureau of Ordnance, *ComSubRon* for commander submarine squadron, *NavTorpSta* for naval torpedo station, *ComAirSoPa* for commander aircraft, South Pacific force, and so on. The *Times*, caught on a barb, wriggled off in the following unpersuasive manner: "We trust it is not quibbling to say that this naval nomenclature, if it is indeed as represented, is not quite the sausage and hash etymology of the totalitarians. The vital difference is in our own striking usage of capital letters in the middle of a word. This at once gives the story away. A person who sees *BuOrd* will never attempt to pronounce it that way; he will say at once Bureau of Ordnance. And when his eyes light on a combination like *ComSubRon* he will automatically start in to say commander of submarine something, even if the *Ron* will have him puzzled. But in the unfree countries they would write *Consubron*, which looks plausible if not exactly intelligible at first sight¹⁾.

Offensichtlich suchte hier der Redakteur die Abkürzungen festzuhalten auf der Stufe vor der Wortbildung, die er in der phonetischen Aussprache sieht. Bemerkenswert ist auch die Angleichung des labialen Nasals an den bei phonetischer Aussprache palatalen Folgekonsonanten in *Consubron* statt *Comsubron*, die er vermutlich unbeabsichtigt vorgenommen hat. Auch die zunächst sehr naiv anmutende politische Interpretation ist nicht ganz abwegig, wenn man sich daran erinnert, daß die Initialworte zu einem großen Teil aus der Verwaltung kommen und damit ein Anzeichen sein können für das Überhandnehmen der Verwaltung auf Kosten der Verwalteten. Freilich zeigt sich dabei der mit Roosevelts *NRA* in *USA* eingeschlagene Weg kaum anders als der in *unfree countries* von 1944 oder in *U.S.S. R.*

Ein überzeugender Hinweis auf den Wortcharakter auch von alphabetisch ausgesprochenen Abkürzungen findet sich schließlich darin, daß die bekannteste und verbreitetste Abkürzung meist alphabetisch ausgesprochen wird, obwohl auch eine phonetische Aussprache besteht, und daß diese Abkürzung praktisch ohne Vollform existiert: *O. K.* Erst 1941 gelang nach zahllosen, oft absurden Erklärungsversuchen eine wissenschaftlich zureichende Etymologie²⁾. Es ist die Abkürzung, in

¹⁾ H. L. Mencken, Supplement I, 411/2.

²⁾ A. W. Read in *SRL* 19. VII. 1941, zitiert bei H. L. Mencken, Supplement I, 269–279.

der alphabetischen Aussprache, nicht die Vollform *Old Kinderhook*, die heute als Wort Bedeutung hat und selbst als Verb flektiert wird¹⁾. Seit dem ersten Erscheinen am 23. März 1840 hat sich diese Abkürzung wie kein anderes Wort in allen Sprachen der Welt verbreitet. Wortcharakter und Bedeutung sind von den höchsten Gerichtshöfen als rechtlich bindend anerkannt worden. Neben der alphabetischen Aussprache [ou ke] erscheint die phonetische [ouk] fast ausschließlich als scherzhafte Abwandlung; neben der üblichen Schreibung als Initialwort *O.K.* und *OK* tritt auch die graphische Wiedergabe der alphabetischen Aussprache *okay* und *okey* auf.

Wenn ein Initialwort eine so weite Verbreitung als Wort erfahren konnte, ohne als Abkürzung verstanden zu werden, so kann es nicht überraschen, wenn Initialen als Worte auftauchen, die wie Abkürzungen aussehen und aussehen sollen, die aber nie etwas anderes als einzelne Initialen waren. Sie finden sich nur als Namen: das *S* im Vornamen des ehemaligen Präsidenten *Harry S. Truman* ist ein Kompromiß zwischen den von verschiedenen Gruppen der weiteren Familie gewünschten Zweitnamen *Solomon* und *Shippe*²⁾. Auch sonst finden sich Buchstaben als Vornamen:

In Canada there is a female public official, now retired, whose given names are the simple initials *O. P.*³⁾

Die Bezeichnung *jeep* hat sich aus den Initialen *G. P.* durch eine Modifikation der alphabetischen Aussprache entwickelt⁴⁾.

V. P. for vice-president has recently given rise to *veep*, originally applied to Alben W. Barkley, but now frequently used to designate any vice-president⁵⁾.

She's picking up the jargon quickly, I thought, because some new nurses were ages on the ward before they passed through the bedpan stage, to B.P.s, and finally beeps⁶⁾.

¹⁾ J. S. Kenyon and Th. A. Knott, *A Pronouncing Dictionary of American English* (Springfield, 1949).

²⁾ H. L. Mencken, Supplement II, 477.

³⁾ H. L. Mencken, Supplement II, 496; weitere Beispiele ibd. p. 478.

⁴⁾ E. Partridge, *A Dictionary of Forces Slang*.

⁵⁾ Th. Pyles, l. c., p. 182.

⁶⁾ June Opie, *Over My Dead Body* (London, 1957), p. 129.

Als eine Art „Rückbildung“ können Abkürzungen aufgefaßt werden, deren alphabetische Aussprache dem abkürzenden Wort nahe kommt, wie *XP* für *express*¹⁾, oder scherzhaft *Q.T.* für *quiet* und *P.J.* für *pajamas*²⁾. *L* als „Initialabkürzung“ für die New Yorker Hochbahn *Elevated* ist seit 1879 bezeugt³⁾. Es zeigt sich also, daß das Abkürzungswort nicht der Initiale, sondern der orthographischen Aussprache der Initiale gleichzusetzen ist.

Diese auf der alphabetischen Aussprache der Initialen beruhenden Abkürzungsworte bilden den Übergang zu den Abkürzungsworten, die nicht eigentlich zu den Abkürzungen, sondern zu den Geheimsprachen gehören, in denen eine Mitteilung unter Fachkollegen oder im Familienkreise Draußenstehenden unverständlich bleiben soll: *g.p.* (= *grateful patient*) und *G.o.k.* (= *God only knows*) aus der Arztsprache, des Schneiders *r.b.* (= *round back*) oder das *m.i.k.* (= *more in kitchen*), bzw. *f.h.b.* (= *family hold back*) der Familie⁴⁾.

Ein letztes Zeichen für den Wortcharakter von alphabetisch ausgesprochenen Initialabkürzungen kann in der Möglichkeit gesehen werden, solche Initialworte mit anderen Worten zu verbinden wie in *V-E-Day*⁵⁾.

(III) Die weitere Entwicklung des Initialwortes geht zunächst zwei Wege, die später wieder zusammenführen.

(IIIa) Phonetisch, nicht nur alphabetisch aussprechbare Sequenzen konnten ausgesprochen werden⁶⁾, aus *f. o. b.* wird *fob*. Hierher gehören das vielzitierte *ANZAC* oder aus neuerer Zeit *NATO*, *IRO*, und, unter Übernahme fremdsprachlicher Initialen, *TASS*. Wenn *POW* die schwerfällige alphabetische Aussprache beibehalten hat, so ist der Grund wohl in dem

¹⁾ H. Baudy, l. c.

²⁾ E. Partridge, *Dictionary of Slang and Unconventional English*, 4th ed. (London, 1951).

³⁾ H. L. Mencken, Supplement I, 410.

⁴⁾ Dorothy Barkley, *Hospital Speech*, AS April 1927, p. 312–314; P. W. Long, *Semi-Secret Abbreviations, Dialect Notes*, IV, 1915, p. 245–246; zitiert nach H. L. Mencken, Supplement I, 412.

⁵⁾ H. Galinsky, l. c. II, 62/3.

⁶⁾ G. Krüger, *Syntax der englischen Sprache* (Dresden, 1916) § 4014. E. Partridge and John Clark, l. c., p. 221.

Schwanken zwischen den möglichen phonetischen Aussprachen [pau], [pou], oder gar [pɔf] zu suchen. Daß die alphabetische Aussprache eines Initialwortes die diskrete Wirkung der Abkürzung noch verstärkt, zeigt *B.O.*, das Reklameschlagwort für *body odour*¹⁾.

Mit phonetischer Aussprache kann ein Initialwort völlig in den normalen Sprachschatz übergehen, wie *radar*, auch wenn es zu keiner etymologischen Familie gehört und dem Sprachklang der Sprache nicht entspricht. In *radar* ist diese Loslösung des Initialwortes von seiner Vollform besonders deutlich, wenn sie auch nicht so weit geht wie bei *O.K.* *Radar* wird sowohl als Nomen wie als Verb verwandt, es erscheint attributiv in *radar screen*, in Zusammensetzungen wie *radarman*, es wird seinerseits bereits wieder gekürzt in *racon* (aus *radar beacon*) und ist so rasch in andere Sprachen, z. B. deutsch und französisch, übergegangen, daß es dort nicht mehr zu Bildungen aus Worten der eigenen Sprache kam. Da *radar* erst 1942 den älteren Ausdruck *radio location* ersetzte²⁾, liegt eine ungewöhnlich rasche und weitgehende Entwicklung vor, denn schon 1945 erscheint es als Wort, nicht mehr als Abkürzung in einem Fachwörterbuch der Elektrotechnik³⁾.

Oft erweist sich ein solches Initialwort aber auch als ephemer, wie *Yipsel*⁴⁾ oder das vielzitierte *gom* aus *Grand Old Man* für einen unbelehrbaren Reaktionär.

In der Schreibung schwanken die phonetisch, nicht alphabetisch gesprochenen Initialworte zwischen Groß- und Kleinbuchstaben, mit und ohne Punkt: *nato*, *NATO* und *N.A.T.O.* Zuweilen mag wohl bereits die Schreibung mit Kleinbuchstaben als Hinweis gemeint sein, daß der Schreiber das Wort nicht mehr als Gruppe von Initialen auffaßt. Meist aber kommen alle drei Möglichkeiten noch gleichzeitig vor. Das *SOD* führt nebeneinander an *U.N.O.*, *UNO* und *Uno*, ebenso *Unesco* und *Unrra*. Dagegen erscheinen dort *Nato* und

1) E. Partridge and J. W. Clark, l. c., p. 233.

2) Paul C. Berg, l. c.,

3) Nelson M. Cooke and John Manns, *Electronics Dictionary* (New York, 1945). Die Vollform erscheint hier als Erklärung der Sache, nicht des Wortes.

4) Young People's Socialist League. O. Jespersen, MEG VI, 29.9.

Radar nur in der Orthographie von Worten und *NEP* nur in der Form der Zwischenstufe.

(IIIb) Nur alphabetisch auszusprechende Buchstabensequenzen konnten so verändert werden, daß sie auch phonetisch ausgesprochen werden konnten.

But for me the act of joining *Icky Woppa*, as the *I.C.W.P.A.*¹⁾ was called among its members, represented a very definite step²⁾.

Auch dieses Beispiel stammt aus der Umwelt der politischen Organisationen, und die Umsetzung in eine sprechbare Verbindung geschah *among its members*.

CAFDA stands for Cape Flats Distress Association. (It acquired an *extra A* from somewhere to make it pronounceable.)³⁾

Die Erklärung des Autors, der kein Linguist ist, über das *extra A* ist falsch, es konnte aus *Cape* entnommen werden, so daß *CAFDA* auf *CaFDA*, nicht auf **CFDA* zurückgeht und eine Bildung wie *Radar* darstellt. Aber eben diese falsche Erklärung des Autors zeigt, daß es ihm selbstverständlich und berechtigt erscheint, Initialworte durch willkürliche Veränderungen aussprechbar zu machen.

(IV) Beide Entwicklungen führen wieder zusammen, wenn das neue Initialwort, durch Zufall aussprechbar geworden oder mit Absicht phonetisch aussprechbar gemacht, an eine bereits in der Sprache vorhandene Bedeutung anknüpfen kann: *A painfully silly but unhappily predictable extension of this sort of thing (which is inoffensive when it is accidental) . . .*⁴⁾. So ist wohl *Uncle Sam* aus *U.S.Am.* abzuleiten⁵⁾. Das unbeliebte Landesverteidigungsgesetz aus dem August 1914, *The Defence of the Realm Act*, erscheint als sauertöpfische Spielverderberin *Dora*, eine Blutsverwandte von Mrs. Grundy.

Die ursprüngliche Bedeutung des Wortes, zu dem die phonetisch ausgesprochene Abkürzung wird oder an das sie erinnert, kann sich aber auch als Hemmnis für die weitere Entwicklung erweisen. Das Abkürzungswort der *First Aid Nursing Yeomanry* erscheint nur im Slang als *fanny*, genau wie *The*

¹⁾ *International Civil War Prisoners' Aid*.

²⁾ Douglas Hyde, *I believed* (London, 1951), p. 8.

³⁾ Reginald Reynolds, *Beware of Africans* (London, 1955) p. 340.

⁴⁾ E. Partridge and J. W. Clark, l. c., p. 221.

⁵⁾ O. Jespersen, *MEG* VI, 29.9.

Raff für *R. A. F.* Slang geblieben ist. Oft erfährt aber das neue Initialwort durch das bereits vorhandene Wort eine sympathische oder witzige Beleuchtung, ohne daß allerdings ein wesentlicher Bedeutungszusammenhang bestünde. Das älteste Beispiel hierfür scheint das Initialwort für *Women's Royal Naval Service* aus dem ersten Weltkrieg in seiner weiteren Entwicklung zu sein. Aus *W. R. N. S.* wurden die *wrens*. Nicht nur um die Abkürzung phonetisch aussprechbar zu machen, wurde ein *e* eingefügt, das aus dem *en* der alphabetischen Aussprache stammt, sondern auch um eine sympathische Anspielung zu erreichen. Während die unsympathische Anspielung die weitere Entwicklung eines Initialwortes aufhalten konnte, hat die sympathische Anspielung in *wrens* zweifellos mitgewirkt, ein Wort, das ursprünglich Slang war zum amtlichen Ausdruck zu machen, zumindest seit 1939¹⁾. Nach dem vermeintlichen Plural wurde ein Singular *wren* gebildet, der in *Leading Wren* als Rangbezeichnung erscheint. Der Singular bildet den zweiten Bestandteil von *water wren*, er erscheint in Zusammensetzungen wie *wren-pecked* und wird zur Wortbildung herangezogen in *wrennery* (= *living quarters of wrens*). In mehrfacher Weise wird *wren* zur Grundlage analoger Bildungen. Das Reimwort *Jenny* erscheint als Bezeichnung eines Dienstgrades der *WRNS*, und nach *wrennery* wird *attery* als Bezeichnung für die Unterkünfte der *ATS* gebildet. In den *USA* entstehen nach dem Vorbild der *wrens* ähnliche Worte für ähnliche Organisationen:

It is likely that the colloquial name of the women's branch of the Royal Navy, the *Wrens*, furnished the model for the use of such American acronyms as *Wac*, *Wave*, *Wasp*.²⁾

Ähnlich wird aus der offiziellen Abkürzung für ein Land- und Wasserfahrzeug *D. U. K. W. S.* das sinnvolle Wort *ducks*, zu dem auch der Singular *duck* gebildet wird. Die absichtsvolle Umbildung von *W. A. A. C.* wird von Shipley sehr pointiert beschrieben:

Initials have recently been a favourite way of referring to parties, bureaus, and other creations of human officialdom; when they can be

¹⁾ E. Partridge, *A Dictionary of Forces Slang*.

²⁾ Th. Pyles, *l. c.*, p. 181/2.

formed into words they have a chance of entering into the language. Thus *Waac*, from *Women's Auxiliary Army Corps*, in the United States, 1942; the first *A* was dropped when the Corps became a regular part of the Army. This word was helped along by its resemblance to *whack*, a blow (imitative of the sound) and *whacky* (from Yorkshire dialect) a fool¹).

(V) In den letzten Beispielen zeigte sich bereits eine Weiterentwicklung zu der letzten und bemerkenswertesten Stufe der Initialwortbildung, auf der die Wahl der Grundworte mehr oder weniger durch den Sinn des aus den Initialen entstehenden Initialwortes beeinflußt wird. Die unabgekürzte Fügung ist dabei eine Art Rückbildung; die Wortbildung verläuft nicht mehr ausschließlich in der Richtung von den Vollformen zur Abkürzung, sondern auch in der Gegenrichtung von der Abkürzung zu den Vollformen hin.

Von dieser Art ist bemerkenswerterweise bereits eines der frühesten Initialworte der englischen Sprache: *Cabal*. Um zu dieser Abkürzung zu kommen, wurden die Namen der Minister so geordnet, ja im Grunde schon so ausgewählt, daß sich das bedeutungsvolle Wort ergab. Von einem Kabinett der fünf Minister kann 1668 nicht gesprochen werden, und zu den Inhabern der bedeutendsten Ämter am Hof gehörten auch Prince Rupert, The Duke of Ormond, Lord-keeper Bridgeman und Secretary Trevor, die alle nicht Mitglieder des *Cabal* waren. Sir Thomas Clifford steht mit der Initiale *C* seines Namens an der Spitze, aber nicht seinem Rang nach; wenn er auch der eifrigste Verfechter des französischen Projektes war, so war er doch ein Commoner unter Lords. Die eigentlichen Führer der Politik Karls II. waren nicht fünf Männer, sondern nur drei: Buckingham, Arlington und Anthony Ashley Cooper, damals Baron Ashley, bald darauf Earl of Shaftesbury, der als Shaftesbury, nicht als Ashley in die Geschichte eingegangen ist, aber zu *Cabal* das *A* von Ashley beisteuert. Die Stärke der legendenbildenden Kraft in dem modifizierten Zufall eines Initialwortes läßt sich hübsch an den verschiedenen Darstellungen des Historikers Ranke und des Staatsmannes und großen Rhetors Sir Winston Churchill sehen:

¹) Joseph T. Shipley, *Dictionary of Word Origins* 2nd ed. (New York, 1945), sub *Dora*.

Das Wort Cabalministerium, das in der englischen Geschichte nur mit Haß und Verachtung ausgesprochen wird, ist doch eigentlich nicht zu verstehen. Die fünf Männer, welche man nach den Anfangsbuchstaben ihrer Titel mit diesem Ausdruck bezeichnet, bildeten nur eine Commission für die auswärtigen Angelegenheiten, von der jetzt die Mitglieder des geheimen Rates, die sonst in diesen Geschäften zu Rate gezogen worden, ausgeschlossen blieben. Ihre Wirksamkeit beruhte darauf, daß sie sich zur Vorbereitung der Ausführung des französischen Traktats, den sie geschlossen hatten, regelmäßig versammelten: und darin mit dem König einverstanden waren. Unter einander waren sie sehr verschieden.

The growing discontents of the Cavalier Parliament at the morals and expense of the Court made it necessary to broaden the basis of the Government, and from 1668 five principal personages began to be recognised as the responsible Ministers. There had been much talk of Cabinets and Cabals; and now, by chance, the initials of these five men, Clifford, Arlington, Buckingham, Ashley, and Lauderdale, actually spelt the word *CABAL*¹⁾.

Wenige Seiten später nennt auch Sir Winston den Staatsmann, der hier als *Ashley* erscheint, *Shaftesbury*²⁾.

Heute findet sich diese Rückbildung vom Initialwort zur Vollform mit Vorliebe in der Technik, und es ist verständlich, daß gerade die neuesten Entwicklungen, die Anwendungsgebiete der Atom- und Elektronenphysik, besonders fruchtbar sind. Für die Raketentechnik besteht sogar ein eigenes Wörterbuch der Abkürzungen³⁾.

Die Bezeichnungen der großen elektromagnetischen Rechenmaschinen waren noch *Harvard Mark I Computer* und *Harvard Mark II Computer*, für die keine Initialabkürzungen verwandt wurden. Die erste Elektronenrechenmaschine erhielt die Initialabkürzung *ENIAC*⁴⁾. Das Initialwort der nächsten, leistungsfähigeren Maschine war *EDSAC*⁵⁾. Darauf folgte ein Modell, das einen richtigen Namen erhielt, *whirlwind*,

¹⁾ L. v. Ranke, Englische Geschichte, vornehmlich im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert (Berlin, 1863), IV, 342f.

Sir Winston Churchill, A History of the English-Speaking Peoples (London, 1956), II, 278.

²⁾ I. c., p. 283.

³⁾ Cross-reference dictionary of abbreviations and symbols, compiled by the Historical and Editorial Section Research and Development Division, Sub-Office (Rocket) U.S. Ordnance Dept. (Fort Bliss, Tex., 1949).

⁴⁾ *Electronical Numerical Integrator and Calculator*.

⁵⁾ *Electronic Delay-Storage Automatic Computer*.

der an die Kennworte militärischer, technischer oder industrieller Unternehmungen erinnert: *operation whirlwind*. Das auf *whirlwind* folgende Modell erhielt den Initialnamen *MANIAC*. Die Endungen *-ac* war durch die beiden Vorgänger zu einer charakteristischen Sachbezeichnung geworden, obwohl die Buchstaben auf verschiedene Worte zurückgingen. Aus *whirlwind* kam der Impuls zu einem bedeutungsvollen Wort, das nun als Initialwort in Großbuchstaben erschien, ohne daß die Grundworte angegeben wurden, wie bei den Vorgängern¹⁾. Eine speziell für die Buchhaltung konstruierte kleinere Maschine erhält den Namen *Bizmac*.

In England entsprach der *EDSAC* die *ACE*²⁾. War schon dies zum Teil gewiß eine Bildung auf das Initialwort hin, so wird dies in der weiteren Entwicklung noch deutlicher. Der *ACE* folgte eine *DEUCE*³⁾. *Clearly, if a third machine is developed from this design, it should be a very high-speed computer and called Trice!*⁴⁾

Diese Bildung vom Initialwort her findet sich aber nicht nur in der Sprache der Technik. Nach dem Beispiel der englischen *wrens* wurden in den *USA* die *waves*⁵⁾ gebildet, und schon die Fügung der Grundworte ließ erkennen, daß hier nicht der übliche Titel einer militärischen Organisation, sondern die Unterlage für ein Initialwort geschaffen wurde. Auch hier wurde nach dem scheinbaren Plural ein Singular, *wave*, gebildet zur Bezeichnung der einzelnen Angehörigen der Organisation. Ebenso hat der *PEN-Club* sicherlich die drei literarischen Kategorien seiner Mitglieder, *Poets*, *Essayists*, *Novelists*, mit Rücksicht auf ihre Initialen ausgesucht und angeordnet, so daß die *Editors* dann bei den *Essayists* mit unterkommen mußten und die *dramatists* gar als *Playwrights* bei den *Poets*. *BASIC English* hat mit einiger Mühe sinnvolle Grundworte zusammen gebracht: *British, American, Scientific, International, Commercial*. Auch die *World Organization of*

¹⁾ R. H. Macmillan, *Automation, Friend or Foe?* (Cambridge, 1956), p. 65s.

²⁾ *Automatic Computing Engine*.

³⁾ *Digital Electronic Universal Calculating Engine*.

⁴⁾ R. H. Macmillan, l. c., p. 71.

⁵⁾ *Women Accepted for Voluntary Emergency Service*.

Mothers of All Nations, die in den Handbüchern offizieller Organisationen nicht zu finden ist, verdankt ihren Namen gewiß der Abkürzung *WOMAN*¹⁾. Ähnlich sind wohl auch die Initialwörter für das englische System der Vorauszahlung auf die Einkommensteuer, *P.A.Y.E.*, *Paye*, oder *paye*, *Pay As You Earn*, und der Hilfsorganisation *CARE* zu interpretieren.

Diese Wortbildung wird auch gerne für scherzhafte Formen von meist ephemerem Charakter benutzt: ein Verein zur gemeinsamen Abmagerungskur kann sich daher *tops-club* nennen und sein Initialwort auf *take off pounds* zurückführen²⁾.

Die gleiche Bildung eines primären Initialwortes, zu dem dann passende Grundwörter gesucht werden, findet sich auch bei alphabetischer Aussprache der Initialen, z. B. *A.B.C.*, für eine *Aerated Bread Company*, deren Name keineswegs einer besonderen Eigenart des dort hergestellten Brotes entspricht, oder auf einen besonders wichtigen Zweig der Tätigkeit hinweist.

Spieltrieb, Bequemlichkeit und Verständlichkeit, die drei großen Antriebe bei der Entwicklung der Sprachformen, zeigen sich auch bei der Initialwortbildung und sind hier umso deutlicher zu erkennen, als sich die Entwicklung vor den beobachtenden Augen der Philologen vollzogen hat und noch vollzieht, trotz mancher Proteste.

MÜNCHEN

FRITZ WÖLCKEN

¹⁾ P. Spillner und Dr. H. Göttling, Buch der Abkürzungen (Bamberg, 1952).

²⁾ Valeska Rink, Schreibmaschine und Charme, Süddeutsche Zeitung 23. I. 1957.

DIALEKTE IM AMERIKANISCHEN ENGLISCH¹⁾

Die Amerikaner und Kanadier, die im Lande geboren und mit dem Englischen als Muttersprache aufgewachsen sind, sprechen nicht alle gleich. Diese Tatsache kann an sich nicht überraschen, da jedes bekannte Sprachgebiet ein größeres oder geringeres Maß dialektischer Aufspaltung aufweist. Ausgenommen von dieser Regel sind nur aussterbende Sprachen, die nur noch eine Handvoll Sprecher eines bestimmten Einzeldialektes im gleichen Dorf kennen. Erstaunlich bleibt aber.

Abkürzungen:	<i>am. E.</i>	amerikanisches Englisch
	<i>br. E.</i>	britisches Englisch
	<i>eur. E.</i>	europäisches Englisch (in Großbritannien und Irland). (Wir gebrauchen <i>eur. E.</i> statt des üblichen <i>br. E.</i> aus Rücksicht auf die Eigenständigkeit der englischsprechenden Iren in der Irischen Republik.)
	<i>ir. E.</i>	Angloirisch
	<i>schott. E.</i>	Angloschottisch

Phonetische Umschrift erscheint, wie üblich, zwischen eckigen Klammern [], phonologische Umschrift zwischen schrägen Strichen //.

¹⁾ Soweit nicht anders vermerkt, stammt das vorgelegte Material aus eigenen Aufzeichnungen. Nld. Formen nach der Antwerpener Aussprache des *Algemeen Beschaafd.* Die Aussprache der engl. Dialekte in Amerika beschreiben bisher am zuverlässigsten und ausführlichsten G. L. Trager & H. L. Smith, *An Outline of English Structure*, Studies in Linguistics. Occasional Papers 3 (Norman, Okl. 1951); ferner J. S. Kenyon, *Am. Pron.*, Ann Arbor 1951; C. K. Thomas, *Intr. to the Phonetics of Am. Engl.*, New York 1947; H. Wentworth, *Am. Dial. Dict.*, New York 1944.

Zuverlässige Beschreibung einzelner Dialekte von A. F. Hubbell, *The Pron. of Engl. in N. Y. City*, New York 1950; L. Bloomfield, "The stressed vowels of Chicago English", *Language* 11 (1935), 97–116; B. L. Whorf, "Phonemic Analysis of the English of Eastern Mass." *Studies in Linguistics* 2 (1943), 21–40. Systematische historische Interpretation am.engl. Dialektmaterials versucht Verf. "The Rise of the American English Vowel Pattern", *Word* 11 (1955), 57–93.

Isoglossen beschreiben Kurath, *Handbook*, Providence 1939; *Word*

wie schnell sich in Amerika regionale engl. Dialekte ausgebildet haben¹). Wurde doch die erste englische Siedlung in der Neuen Welt, Jamestown, Va. erst vor genau 350 Jahren am 13. Mai 1607 gegründet. Die Eroberung des Landes jenseits der östlichen Bergketten setzt gegen Ende des 18. Jahrhunderts ein, und riesige Flächen im Fernen Westen sind erst seit knapp 100 Jahren von Weißen besiedelt. Überall strömten Einwanderer aus den verschiedensten Gegenden Großbritanniens und des europäischen Festlandes zusammen. Zunächst brachte jeder seine eigene Muttersprache und Heimatmundart mit. Heute herrschen dagegen in allen Gebieten der Vereinigten Staaten ausgesprochene regionale engl. Dialekte. Im Jahre 1938 konnte der amerikanische Sprachwissenschaftler Henry Lee Smith Jr. ein Radioprogramm durchführen unter dem Titel "Americans Where are you from?" Dabei trat irgendein Unbekannter aus dem Publikum vor. Henry Lee Smith unterhielt sich einige Minuten mit ihm und nannte ihm dann auf Grund seiner Aussprache seine engere Heimat in den Vereinigten Staaten.

Wenn man an die verschiedenartige Herkunft der Einwanderer und die unglaubliche Vielfalt der Indianersprachen²) denkt, würde man vielleicht zunächst in Amerika ein buntes Sprachengemisch erwarten. Das Englische hätte sich mit

Geography of the Eastern U. S., Ann Arbor 1949; G. Hempl, *Dial. Notes* 1, 438–444 (/s/ od. /z/ in greasy); C. K. Thomas, *Am Speech* 21, 112–115 (/ˈhɑːri/ od. /ˈhɪːri/ für hurry); *Am Speech* 22, 104–107 (/ɑ/ od. /ɔ/ in on); Raven McDavid, *Language* 28, 41–62 (hw:w). Mit Vorliegen des Sprachatlasses für die gesamten Vereinigten Staaten ist in den nächsten Jahren zu rechnen.

Vgl. ferner die bekannten Darstellungen von Mencken (unzuverlässig), Krapp, Galinsky (vgl. Raven McDavid, *Language* 31, 461–463).

¹) Wir verwenden den Terminus *Dialekt* in seiner präzisen, wiss.-technischen Bedeutung. Vgl. die Definitionen: "A class of idiolects with the same phonological system is a *dialect* . . . The totality of the possible utterances of one speaker at one time in using a language to interact with one other speaker is an *idiolect* . . . The totality of different auditory fractions in the utterances of an idiolect, and of their different arrangements, is the *phonological system* of the idiolect." (B. Bloch, *Language* 24 [1948], 7f.).

²) Übersicht über die amerik. Sprachen bei Harry Hoijer ed. *Linguistic Structures of Native America*, New York 1946; M. Swadesh, "Perspectives and Problems of Amerindian Comparative Linguistics", *Word* 10 (1954), 306–332.

deutschen, polnischen, skandinavischen, iroquesischen und anderen Elementen durchsetzen können, und man fände hier einen lebenden Modellfall für Sub- und Superstratwirkungen. Tatsächlich sind davon im am. E. jedoch nur ganz geringe Spuren aufzudecken, und zwar in Gestalt einiger Lehnwörter und Lehnübersetzungen wie *fresh* < dt. *frech* (in der dtsh. Bed.), /'ja/ „ja“ < festlandgerm. *ja* (?), *kosher* „echt, geheuer“ < hebr. *kāšēr*, *boss* < nld. *baas*, *liver sausage* (Lehnübs. aus dem Dtsch.)¹⁾, *smörgaas* (schwed.). Dazu kommen die vielen europäischen und indianischen Orts- und Flußnamen wie *Berlin*, Conn. /'br̥lin/, *Moscow*, Idaho, *Montpelier*, Vt. /'maunt 'phiil̥jə/, *Athens*, N. Y. /'ei̥pənz/, *Harwich*, Mass. /'hḁwɪtʃ/, der Fluß *Thames* /'peimz/ in Conn, *Illinois*, *Chicago* usw.

Über diese nicht gerade zahlreichen Entlehnungen hinaus ist es nie gelungen, irgendeine Eigentümlichkeit im Bau eines englischen Dialektes in Amerika von der Sprache nichtenglischer Einwanderer oder der amerikanischen Ureinwohner herzuleiten. Z. B. hat man das /əi/, das in gewissen Stadtteilen von New York in *first* /fəɪst/, *bird* /bəɪd/, *boil* /bəɪl/ auftritt, mit dem nld. Diphthong /æi/ in *tijd*, *klein*, *schrijven* verglichen und ihn nld. Einfluß zuschreiben wollen. Die Ähnlichkeit mit dem Nld. ist jedoch nicht einmal phonetisch genau. Der nld. Diphthong setzt tiefer und weiter vorne ein als das New Yorker /əi/. In zahlreichen nld. Dialekten liegt darüber hinaus überhaupt kein Diphthong, sondern ein Monophthong vor. Z. B. hört man von Antwerpenern [æ:], von Gentern [a:] in *wijs*, *Parijs* usw. Außerdem tritt dieser Diphthong in New York in ganz anderen Wörtern auf als im Nld. In New York vertritt /əi/ *fne. ær* und *ui*, im Nld. dagegen urgerm. *i* und *ai*. Die ersten nld. Bewohner von New York im 17. Jahrhundert hätten die damaligen engl. Laute sicher eher durch ihr heimisches [œr] und [ui] wiedergegeben wie in *hurken*, *moeite*.

Derartige akustische Ähnlichkeiten zwischen etymologisch nicht verwandten Lauten gibt es in großer Zahl zwischen vielen verschiedenen Sprachen, ohne daß ein historischer Zusammenhang besteht. Einen Diphthong [əi] oder [æi] kennen z. B. noch das ostpr. Dtsch., das ir. E. und viele

¹⁾ Letztes Beispiel nach L. Bloomfield, *Language* (New York 1933), S. 461.

brit. Dialekte¹⁾, das Kymr. und das Finn. Andererseits bestehen zahlreiche noch viel genauere Übereinstimmungen zwischen dem nld. und engl. Lautsystem, ohne daß m. W. jemand diese nld. Einfluß zugeschrieben hätte, etwa der Vokal [v] in ne. *hot, long*, nld. *motregen, kon, gong* oder die nld. und engl. (in England)²⁾ Schwankung zwischen hellen Alveolaren im Anlaut und dunklen Alveolaren im Auslaut und vor Konsonant, z. B. helles *l, n, t* in ne. *like, north, tip*, nld. *lijk, noord, tegen*, dunkles *l, n, t* in ne. *all, colt, on, cot*, nld. *alles, valt, Antwerpen, kot*.

Auf der anderen Seite erklärt sich das New Yorker /əi/ völlig zwanglos aus einer innerengl. Entwicklungstendenz. Seit Anfang des 19. Jhs. neigen alle fne. langen Vokale zur Diphthongierung. Überall in Amerika und in vielen eur. Dialekten des Engl. werden *ī > ii, ē > ei, ū > uu, ō > ou*³⁾. Im amerik. Südosten diphthongieren außerdem *æ > æi*, z. B. *laugh* /læif/, *crash* /khræiʃ/, *ask* /æisk/⁴⁾, *ā > au*, z. B. *gone* /gaun/, *law* /lau/, *moth* /maup/. In New York (z. T. auch in Ala. und in eur. Dialekten) diphthongiert auch *ā > æi* und fällt mit [əi] < *ui* zusammen. Das Standardbrit. bewahrt hier den langen Monophthong *ā* (< *ær*): /bæ:d/ usw.

Die geringfügige Wirkung der nichtengl. Superstratsprachen und der amerikanischen Sprachen auf das am. E. kann man sich aus der Art und Weise erklären, wie die Angleichung der Einwanderer und der Ureinwohner vor sich geht. Im allgemeinen hält nur die erste Generation der Neuankömmlinge an ihrer Muttersprache fest. Sie ist noch in Europa oder Asien aufgewachsen und spricht das Englische mit einem deutlichen „ausländischen Akzent“, der sofort ihr Heimatland verrät. Ihre in Amerika geborenen Kinder hören die alte Sprache nur noch im Elternhaus. Sie beherrschen sie zwar

¹⁾ Vgl. D. Jones, *The Pron. of English*, 4. Aufl. (Cambridge 1956), §§ 178–182 (Im folgenden nur mit Verfassernamen zitiert).

²⁾ Im schott. E. und am. E. in allen Stellungen dunkle Velare (vgl. Jones § 301).

³⁾ /ii/ und /uu/ sind phonolog. Zeichen für die ne. Diphthonge [iɪ], [uɪ] wie in ne. *bee, boo*, vgl. Verf., *Word* 11, Anm. 74.

⁴⁾ NB. *crash, ask* hatten fne. *æ*, das vor *ʃ, s* zu *ǣ* gelangt wurde, vgl. Verf., *Word* 11, § 11.4.

noch mehr oder weniger, sind aber meist doch im Engl. schon flüssiger. Dieses lernen sie nicht von ihren Eltern, sondern von ihren Spielgefährten und Lehrern und sprechen es daher bereits ohne jeden „ausländischen Akzent“. Mit dem Tod der Eltern hören sie auf, ihre zweite Sprache zu gebrauchen, und geben sie den Enkeln nicht mehr weiter. Letztere können dann nur noch eine einzige Sprache, den engl. Dialekt ihrer Umgebung. Der Vorgang verläuft also genau analog demjenigen, den wir vor unseren Augen in Deutschland beobachten können. Die Flüchtlinge aus dem Osten behalten die Aussprache ihrer Heimat unverändert bei. Ihre hier aufwachsenden Kinder sprechen dagegen schon genau so wie ihre hiesigen Spielgefährten.

Die Anglisierung mag im Einzelfall ein paar Generationen länger dauern, aber immer geben die Nachkommen der Einwanderer schließlich ihre Zweisprachigkeit auf und können nur noch Englisch. Ausnahmen bilden nur die wenigen nationalen Gruppen, die sich in geschlossenen Siedlungen niedergelassen haben, etwa die Deutschen in Pennsylvanien, die jiddischen Gemeinden in Brooklyn, die Chinesenviertel in New York und San Francisco und einige Indianerreservate. Diese bestehen noch als fremde Sprachinseln im engl. Gebiet und haben z.T. auch ein eigenes Kulturleben, Zeitungen, Gottesdienste und Wahlversammlungen in der Heimatsprache.

Aber auch diese Gemeinschaften scheinen allmählich der Auflösung entgegenzugehen. Das weite Land bietet große Möglichkeiten. Der Bevölkerungsaustausch zwischen den einzelnen Gebieten ist sehr lebhaft. Viele wandern aus den geschlossenen Siedlungen ab und lassen sich dann ebenso schnell anglisieren wie die übrigen isolierten Einwanderer. Auch die meisten Indianerreservate sind heute entweder bereits völlig anglisiert, oder die Kenntnis der eigenen Sprache ist auf die ältere Generation beschränkt. Für viele amerikanische Sprachen gibt es nur noch einen einzigen oder eine Handvoll überlebender Sprecher. Mit wenigen Ausnahmen wie dem noch sehr zahlreiche Sprecher zählenden Navaho in Arizona fällt damit auch die amerikanische Urbevölkerung der Anglisierung ebenso anheim wie die Einwanderer von Übersee.

Einen direkten Beweis dafür, daß die Sprachen der

Indianer und der nichtengl. Einwanderer tatsächlich keine merkbliche Wirkung auf den Bau der am. engl. Dialekte ausgeübt haben, bieten die engen Parallelen zwischen am. und eur. E. Es gibt kaum eine Eigentümlichkeit im Bau irgendeines am. Dialektes, die sich nicht gleichzeitig auch in irgendeinem eur. Dialekt des Englischen nachweisen ließe. Soweit uns solche Parallelen noch fehlen, würde etwas gründlicheres Suchen in den eur. engl. Dialekten sie sicher schnell zutage fördern.

Die auffallendsten Isoglossen im Vokalismus des am. E. rühren von der unterschiedlichen Behandlung der fne. tiefen Vokale æ , $\bar{\text{æ}}$, a , $\bar{\text{a}}$. In den meisten Dialekten ist ihre Zahl von vier auf drei zurückgegangen. Dabei sind Zusammenfall, Ausgleich und Verschiebungen in verschiedenen Richtungen eingetreten¹⁾. In zahlreichen Dialekten sind fne. æ und $\bar{\text{æ}}$ (außer vor *-r*, *-m*) zusammengefallen. Damit lauten *ant* und *aunt*, *cant* und *can't* gleich, und man hört denselben Vokal / æ / in *pad*, *bad* wie in *path*, *bath*, *past*, *staff* usw. Die gleiche Erscheinung besteht in Nordengland und Irland. Auch die wichtigste Ausnahme von dieser Entwicklung ist am. E. und eur. E. gemeinsam, der Vokal / a / in *father*²⁾.

Das ir. E. (Mayo) geht sogar noch einen Schritt weiter. Hier bleibt auch fne. $\bar{\text{æ}}$ vor *-r*, das sonst zu *a* geworden ist, mit der vorderen Qualität erhalten, z. B. in *car* / $\text{khæ}r$, $\text{khæ}\bar{\text{æ}}$ /, *far* / $\text{fæ}r$, $\text{fæ}\bar{\text{æ}}$ /, *apart* / $\text{əphæ}r\bar{\text{æ}}t$ / usw. Der gleiche Zusammenfall tritt im schott. E. unter [a] ein. Hier erscheinen z. B. *cattle*, *barn*, *dance* sämtlich mit dem gleichen Vokal / khatl , barn , dans / ³⁾.

Diejenigen am. engl. Dialekte, in denen der Zusammenfall nicht eingetreten ist, finden ihr Seitenstück im Standardbrit. Hier sowohl wie in Ostneuengland besteht das alte kurze æ unverändert fort. Das alte lange $\bar{\text{æ}}$ ist gleichzeitig nach hinten zu [a] bzw. [a] verschoben in *bath*, *half*, *launch*, *calm*, *can't*, *aunt*, *hard* usw.

Dem Zusammenfall der beiden æ parallel verschmelzen in Ostneuengland, im Gebiet von Philadelphia und im gesamten

¹⁾ Genauerer bei Verf., *Word* 11, § 10.

²⁾ Die Formen / $\text{fæ}\bar{\text{o}}r$ /, / $\text{fæi}\bar{\text{o}}r$ / sind im Sprachatlas und bei Wentworth nur ganz vereinzelt belegt.

³⁾ Nach Jones § 96f., Text S. 205.

Fernen Westen auch *fne. a* und *ā* unter [ɔ]. Dabei entstehen die bekannten Homonyme *cot = caught* 'khɔt', *tot = taught* 'thɔt', *collar = caller* 'khɔlr', in Ostneuengland wegen *r*-Verlust auch *shot = short* 'ʃɔt', *often = orphan* 'ɔfn', *wan = warn* 'wɔn'. Ähnlich verhalten sich schott. E.¹⁾ und ir. E. (Mayo). Auch hier reimen *got : bought* '-ɔt', und mit dem gleichen Vokal ɔ erscheinen auch *off, cross, wrong, job, wander, sorry, awful*.

In Westneuengland und dem Mittleren Westen sind *fne. a* und *æ* (soweit letzteres nicht als /æ/ erscheint) unter /a/ zusammengefallen. Damit entstehen die Homonyme *balm = lomb* 'bam', es reimen *father : bother* '-aðr', *starry : sorry* '-ari/', und das gleiche Vokalphonem a erscheint in *hard, hot, guard, God* usw. Die gleiche Aussprache hört man von Sprechern aus Westengland (Bristol). Auch hier ist offenbar der gleiche Zusammenfall eingetreten²⁾.

Eine weitere oft ohne Berechtigung für „typisch amerikanisch“ erklärte Isoglosse bildet die Erhaltung des *fne. r* vor Konsonanten und im Auslaut. Der gesamte am. Westen und Teile des Ostens sprechen retroflexes [ɾ] in *father, car, bird, there* usw. Die gleiche Aussprache hört man in Südwestengland und in Irland. Auf der anderen Seite gibt es den Verlust bzw. die Vokalisierung der *r* nicht nur in Großbritannien, sondern auch in Ostneuengland, im am. Südosten und z. T. auch in der Stadt New York. Auch dort lauten die genannten Wörter /faðə, kha, bæd, ðeə/.

Eine Isoglosse, die quer durch die Vereinigten Staaten von Ost nach West läuft und den gesamten Süden vom Norden trennt, bietet der südliche Zusammenfall von *e* und *i* vor Nasalen, z. B. in *pen = pin* 'phin', *men* 'min', *chemistry* 'khimistri', *any* 'ini/'. Der Süden geht hier wieder zusammen mit Mayo. Auch hier hören wir 'i' in *men, member, any, general, sensible, strength* usw. und gleichzeitig mit der Hebung *e > i* ist in einigen Wörtern *fne. æ > e* geworden, z. B. in *man* 'men/, *land* /lend/, *hand* /hend/.

Eine ähnliche, aber nicht völlig parallele Erscheinung

¹⁾ Nach Jones §§ 102, 110, 115.

²⁾ Vgl. Beispiele bei Jones §§ 99, 101.

bieten am. Dialekte in Westneuengland und an der mittleren Ostküste. Dort ist altes /æ/ vor *n* und *m* zu [ɛ] bzw. [ɛə] gehoben und z.T. nasaliert, aber nicht mit fne. /e/ zusammengefallen, z.B. in *ham*, *hand*, *man* usw., ähnlich auch vor anderen stimmhaften Konsonanten oder (in Waterbury, Conn.) sogar in allen Stellungen, z.B. in *flag*, *bad*, *tap*, *cat*. Dabei stehen sich z.T. gegenüber [ɛ] in *bad*, *man*, mit [æ] in *badminton*, *manager*.

Auch der Zusammenfall von fne. *ā* und *ō* vor *r* in *horse* = *hoarse* /hɔs/, *four* = *for* /fɔ/ usw. ist beiderseits des Atlantik zu beobachten, z.B. im heutigen Südeingl. und im amerik. Mittleren und Fernen Westen. Auseinandergehalten werden *horse* /hɔs/ und *hoarse* /hoəs/, *for* /fɔ/ und *four* /foə/, *border* /bɔde/ und *boarder* /boədə/ in Ostneuengland, im Bergland des Staates N. Y., in Utah, La, Mo, Ala.¹⁾, in Mayo und von Sprechern aus Schottland, Westengland²⁾ und Lincolnshire.

Im Standardbrit. sind alle Vokale länger vor stimmhaften Kons. und im Auslaut als im Inlaut vor stimmlosen Kons, z.B. ist /æ/ in *cat* kürzer als in *cad*, /a/ in *cart* kürzer als in *card*, *car*. In Amerika werden die Vokale außerdem noch verlängert vor den stimmlosen Spiranten *f*, *s*, *þ*, *ʃ*, z.B. in *staff*, *pass*, *path*, *cash*. In der gleichen Stellung hört man verlängerte Vokale auch in Nordengland und Irland. In fne. Zeit bestand diese Längung auch in Südostengland. Gehen doch die heutigen Standardformen /phas, staf/ usw. auf fne. verlängertes [æ:] zurück.

Ebenso viele Parallelen zeigen eur. und am. Dialekte des Engl. im Konsonantismus. Im engl. nördl. Mittelland³⁾ und an der am. Nordostküste ist die alte me. Verteilung von *n* und *ŋ* bewahrt, bei der [ŋ] nur vor -*g* und -*k*, [n] in allen anderen Stellungen vorkam, z.B. *long* [lɔŋ], *singer* [sɪŋɡɪ], *nothing* [nɒpɪŋk]. Auch die Assimilierung *ʃ* > *ʒ* zwischen Vokalen und vor *n* kennt man sowohl in Europa⁴⁾ als auch in Amerika,

¹⁾ NB. In Mo, Ala. sind fne. *ǣr* und *ā̄r* unter [ar] zusammengefallen. Daher *born* = *barn* /barn/, Reim *short* : *cart* /-art/ usw. Vgl. T. S. Eliots Reime *wars* : *stars* : *scars* : *cars* (*Burnt Norton* II, *East Coker* II).

²⁾ Nach Jones §§ 110–113.

³⁾ Nach Jones § 289; zum Me. vgl. Hörn-Lehnert § 405.

⁴⁾ Vgl. Jones § 344.

z. B. *too much air* /ˈtuːmədʹzer/¹⁾, *equation* /-zn/, *coercion* /-zn/, *version* /-zn/, *Asia* /eizə/. Ebenso begegnen Verlust und Bewahrung des *h* vor *w* beiderseits des Atlantik. Vom nördl. Mittelland (Birmingham) bis nach Schottland und im größten Teil der Vereinigten Staaten ist *h* vor *w* erhalten, z. B. in *white* /hwait/. In Südostengland und einigen am. Dialekten ist es geschwunden und *white* mit *wight*, *which* mit *witch* zusammengefallen.

Die Beispiele ließen sich leicht vermehren. Immer wieder finden wir gleiche Dialekteigentümlichkeiten diesseits wie jenseits des Atlantik. Außer einigen lexikalischen Unterschieden kenne ich überhaupt keine einzige Isoglosse, die geographisch mit dem Ozean zusammenfiele. Die Dialektgrenzen laufen im Gegenteil immer wieder kreuz und quer sowohl durch das eur. wie durch das am. Sprachgebiet des Engl., und nirgends läßt sich eur. E. als Gesamtheit gegen am. E. abgrenzen. Man kann deshalb m. E. der Schlußfolgerung nicht entgehen, daß am. E. und eur. E., streng genommen, keine linguistischen, sondern nur geographische Einheiten bilden. Bei der in Europa noch immer beliebten Gegenüberstellung von brit. und am. E. vergleicht man zumeist auch nur einen einzigen brit. Dialekt, das *Queen's English*, mit einem einzigen am. Dialekt, dem von Kenyon beschriebenen *General American*, das sich, grob gesprochen, mit dem Engl. des Staates Ohio deckt. Aber sowohl in Europa wie in Amerika spricht gerade diese Dialekte nur eine kleine Minderheit der Bevölkerung. Wenn man das brit. von dem am. E. abgrenzen will, so wird man m. E. aber doch auch die zahlreichen übrigen Dialekte mit berücksichtigen müssen. Dann entsteht sofort ein buntes Bild von Isoglossen, in dem die Begriffe brit. und am. E. jede sprachliche Eigenständigkeit verlieren.

Als trennende Elemente bleiben lediglich einige Unterschiede im Wortschatz übrig, die mit der kulturellen Verschiedenheit der beiden Länder zusammenhängen. Das amerik. Bildungswesen ist anders aufgebaut als das englische. Termini wie *Public School*, *College*, *Bachelor of Arts* bezeichnen daher in beiden Ländern nicht dasselbe, und unter *High School*,

¹⁾ Notiert im Bus New Haven – New York.

sophomore, *commencement*, *campus*, *alumnus* kann sich der nichteingeweihte Engländer kaum etwas Genaues vorstellen. Die Gleichheit der Sprachen in beiden Ländern bedeutet eben keine Gleichheit der gesamten Kultur. Mit den eigenen Gesellschaftsformen, die sich in Amerika ausgebildet haben, sind auch eigene sprachliche Tabus und ein eigener Wortschatz entstanden, der die neuen Einrichtungen bezeichnet. Das in England und Australien obszöne bzw. vulgäre Wort *bloody* gilt z. B. in Amerika durchaus als gesellschaftsfähig.

Diese Verhältnisse können wir vergleichen mit den heutigen Wortschatzunterschieden zwischen dem Dtsch. in Westdeutschland und in der sowjetischen Zone. Hier wie dort bedingen verschiedene Gesellschaftsformen unterschiedliche semantische Konnotationen und neue Wortbildungen, z. B. die *Wandzeitung*, den *Großbauern*, den *Hennecke* und den *westdeutschen Friedensfreund*. Ähnliche Eigenheiten weist bekanntlich schon der Wortschatz einzelner Städte auf, etwa „die Hohe“ in Tilsit¹⁾, die Freiburger [*ˈboˈbəˈləs*], die „Times Square Shuttle“ in New York²⁾, das „kicking the bar“ in Aberystwyth³⁾.

Solche rein lexikalischen Unterschiede allein rechtfertigen es m. E. jedoch nicht, br. E. und am. E. oder Westdeutsch und Mitteldeutsch als zwei verschiedene Dialekte oder Sprachen anzusehen. Unterscheiden wir doch Sprachen und Dialekte seit der vergleichenden Sprachforschung des vorigen Jhs. nicht mehr nach einzelnen Wörtern, sondern nach dem Bau ihres Laut- und Formensystems⁴⁾.

Für viele der landläufigen „brit.“ und „am.“ Wortpaare stellt sich außerdem bei genauerer Prüfung dasselbe heraus wie für die phonologischen Isoglossen: Der Atlantik fällt nicht mit der Grenze ihres Verbreitungsgebietes zusammen. Am. E. *depot* /diipou/ ist z. B. nur im Westen üblich. Der Osten verwendet ebenso wie das eur. E. das Wort *station*; *stop off* „die

1) *Hohe Straße* (Hauptstraße und beliebter Spazierweg).

2) U-Bahn von Times Square nach Grand Central Terminal.

3) Die Sitte, ein bestimmtes Eisengeländer an der Strandpromenade bei jedem Vorübergehen mit der Fußsohle zu berühren.

4) Vgl. dazu jetzt U. Weinreich, *Word* 10 (1954), 388–400.

Reise unterbrechen“ sagt man sowohl in Amerika wie in Irland, aber nicht in Paddington.

Zum gleichen Ergebnis führt uns auch das Kriterium der Verständigung, nach dem man in manchen Fällen verschiedene Sprachen oder Dialekte auch ohne Hilfe von Isoglossen voneinander abgrenzen kann¹⁾. Wenn zwei Sprecher sich gegenseitig nicht verstehen, so sprechen sie verschiedene Sprachen bzw. Dialekte. So brauchen wir etwa zwischen Schwed. und Finn. überhaupt nicht erst nach Isoglossen zu suchen, sondern können die beiden Sprachen sofort ohne Rücksicht auf die schwed. Lehnwörter im Finn. und die finn. Ortsnamen in Nordschweden als verschieden bezeichnen. Ein komplizierteres Verhältnis, das sich ebenfalls nach dem gleichen Kriterium lösen läßt, besteht zwischen Ndd. und Nld. Hier gibt es unvergleichlich zahlreichere Gemeinsamkeiten als zwischen Schwed. und Finn., und es wäre sicher schwierig, viele Isoglossen zu finden, die ndd. und nld. Dialekte sauber scheiden. Bei Experimenten stellt sich jedoch durchweg heraus, daß Plattsprecher (aus Schleswig-Holstein) den Niederländer oder Flamen nicht verstehen. Wir behandeln daher im allgemeinen Ndd. und Nld. als verschiedene Sprachen trotz ihrer starken Ähnlichkeit.

Eur. E. und am. E. lassen sich jedoch auch nach diesem Kriterium nicht als verschiedene Sprachen oder Dialektgruppen abgrenzen. Sprecher der verschiedenen am. Dialekte und der verschiedenen *regional standards* in Großbritannien und Irland verständigen sich ohne ernsthafte Hemmnisse²⁾. Schwierig ist die Unterhaltung nicht allgemein zwischen Amerikanern und Briten oder Iren, sondern mit Sprechern einiger brit. Mundarten wie dem Lowland Scotch oder dem Engl. der kornischen Fischer. Wir können also in diesem Sinne von einer engl. Gemeinsprache in Großbritannien, Irland und Amerika reden und sie abgrenzen gegen einige regionale Mundarten in Großbritannien, die dort noch fortbestehen.

Innerhalb der Vereinigten Staaten und Kanadas kennt man dagegen überhaupt keine ernsthaften Verständigungs-

¹⁾ Kriterium formuliert von A. S. C. Ross, *Acta Linguistica* 4, 99–104.

²⁾ Gegenteilige Behauptungen gewisser Engländer sind zweifellos weit übertrieben.

schwierigkeiten zwischen engl. Sprechern aus verschiedenen Gegenden. Insofern stehen die dortigen Dialekte nicht auf einer Stufe mit den genannten brit. Mundarten. Die am.-engl. Dialekte sind einander so ähnlich, daß dem normalen Amerikaner nur die Aussprache des Südens und Ostneuenglands als Abweichungen auffallen. Daher stammen die volkstümliche Dialekteinteilung in *Southern*, *Bostonian* und *General American* und die sich hieran knüpfenden Entstehungslegenden, die die älteren Beschreibungen (Mencken) noch mit übernehmen. Engpässe in der Unterhaltung ergeben sich nur ganz gelegentlich infolge der oben skizzierten, dialektisch verschiedenen Homonymien. Z. B. versteht der Ostneuengländer das Wort [gad] als *guard*, der Westneuengländer als *God*, und in dem Bostonischen [šot] erkennt der westl. Hörer nicht immer sofort sein eigenes [šort] (*short*).

Die Tragbarkeit so zahlreicher und dialektisch verschieden verteilter Homonyme im sprachlichen Verkehr beruht auf ihrer syntaktischen Differenzierung. Die gleich ausgesprochenen Wörter verschiedener Bedeutung gehören fast immer verschiedenen syntaktischen Klassen an, d. h. im gerade vorliegenden Zusammenhang kann nur ein bestimmtes von ihnen auftreten. Z. B. läßt sich am folgenden *to* ohne weiteres erkennen, ob mit /'ai'wount/ *I want* oder *I won't* gemeint ist: /'ai'wount ˈtə'gou/ oder /'ai'wount 'gou/ (Tenn.), und in der Frage /'wil ˈju'me ˈri'mi/ kann mit /meri/ nur *marry* gemeint sein. Die im am. Westen mit *marry* homonymen *merry* und *Mary* treten nach *will you* — nicht auf¹⁾. Ähnlich ist nur *guard*, nicht *God* möglich in /'ɒf'iz'gad/, und nur *God*, nicht *guard* in /'ai'bə'liiv ˈin'gad/.

Deshalb kommt man in Amerika auch ohne eine wenigstens als Ideal angestrebte engl. Standardaussprache aus, wie sie für England die B. B. C. bietet. Das Englische der B. B. C. ahmt (nicht immer einwandfrei) nur die ernste Bühne nach, etwa bei Aufführungen von Shakespeare, T. S. Eliot oder bei historischen Filmen. Im Lutherfilm ließ man Luther und

¹⁾ In der Notierung *will you* — steht der waagrechte Strich — für die Klasse aller Morpheme od. Wörter, die in der gesprochenen Sprache ohne Pause auf *will you* folgen können.

Melanchthon nachgeahmtes *Queen's English* sprechen, die Leute aus dem Volk am. engl. Dialekte. Sonst halten in den Vereinigten Staaten auch die Gebildeten, Universitätsprofessoren und Radiosprecher an den Lautungen ihrer Heimatmundart fest selbst bei offiziellen Anlässen. Sie vermeiden nur bestimmte als vulgär geltende Formen und Ausdrücke wie /juuz/ „ihr“ (Anrede mehrerer Personen gegenüber /juu/ bei Anrede eines Einzelnen), *ain't* /eint/ als Zusammenziehung von *have not* und *are not*, die Endung /z/ in *I knows* usw., die doppelte Negation — “You never can learn no way” — und viele andere. Das Englische der B.B.C. nimmt dagegen in den Vereinigten Staaten eine ähnliche Stellung ein wie das Ox-forder und Cambridger Universitätsenglisch (*Oxford Haw-Haw*) in England. Es gilt als übertrieben geziert und nicht einmal als theoretisch verbindliches Vorbild.

KIEL

HERBERT PILCH

BUCHBESPRECHUNGEN

Helmut Gneuss, *Lehnbildungen und Lehnbedeutungen im Altenglischen*. Berlin-Bielefeld-München, Erich Schmidt Verlag, 1955. VIII + 184 S.

Es ist längst bekannt, daß die altgermanischen Sprachen und vor allem das Ae. für eine Menge von Begriffen, die dem rein christlichen Gedankengut angehören, teils aus heimischem Wortmaterial neue Wörter bildeten, teils alten heimischen Wörtern neben ihrer ursprünglichen Bedeutung diese neue speziell christliche zukommen ließen. Hierbei kann die ursprüngliche Bedeutung im Laufe der Zeit überhaupt verloren gegangen sein. Solche Ausdrücke – Verf. bezeichnet die ersteren als ‚Lehnbildungen‘, die letzteren als ‚Lehnbedeutungen‘ – sind der Inhalt der vorliegenden Studie. Sie ist für irgendeine tote Sprache gewiß nicht leicht. Aus vorchristlicher Zeit haben wir ja kaum Sprachdenkmäler, wir wissen daher nicht, ob irgendwelche Bildungen nach fremdem – in unserem Falle in der Regel lateinischem – Vorbild neu geschaffen wurden, ob also ‚Lehnbildungen‘ vorliegen, oder ob vorhandenen Wörtern der neue christliche Sinn unterlegt wurde, es sich also um ‚Lehnbedeutungen‘ handelt. Zum Zwecke seiner Untersuchung verwendet Verf. die ae. Psalterübersetzungen, weil wir dafür recht frühe Interlinearversionen und spätere fortlaufende Übersetzungen haben, uns also Vergleichsmaterial zur Verfügung steht, aus dem wir entnehmen können, ob ein früher Glossator für ein lateinisches Wort ein englisches geprägt hat, das als zweckentsprechend beibehalten wurde, oder ob man später ein zweckentsprechenderes gefunden hat. In ersterem Fall hätte das Wort eben eine ‚Lehnbedeutung‘ angenommen, in letzterem nicht. Es war dann eine deutliche ‚Lehnübersetzung‘, was freilich die Ausdrücke mit ‚Lehnbedeutungen‘ auch einmal gewesen sein können. Zur Feststellung des Unterschiedes wird die reiche sonstige ae. Literatur herangezogen, vor allem die poetische nicht ausgesprochen christliche, dann aber auch andere germanische Sprachen zum Vergleich. Die Studie gibt also einen recht interessanten Einblick in die Sprachschöpfung und ihre Möglichkeiten für die ae. christlichen Schriftsteller und Übersetzer. Sie gibt uns weiter Aufschlüsse darüber, welche Bildungselemente im Ae. noch lebendig waren, als man sich um solche Übersetzungen bemühte (s. S. 161). Freilich, bei solchen Interlinearglossen weiß man natürlich nicht, ob irgendein Wort für den Glossator bereits die christliche Lehnbedeutung hatte oder ob er eben einfach wörtlich übersetzte. Erst die spätere Bewahrung eines Wortes mit dem christlichen Nebensinn erweist, ob sich eine ‚Lehnbedeutung‘ festgelegt hat. Wie hätte denn ein Glossator etwa lat. *pater* anders übersetzen sollen als mit *fæder* (S. 52), oder lat. *filius* als mit *sunu* (ebenda), oder lat. *caro* als mit *flæsc* (S. 122), oder lat. *semen* als mit *sed* (S. 123)? Bei diesen hat sich die ‚Lehnbedeutung‘ eben unbewußt und selbstverständlich entwickelt. Dies ist in manchen Fällen aber auch nicht erfolgt, so hat der

Glossator wohl kaum an die besondere Bedeutung von lat. *cornu* als ‚Macht‘ gedacht (S. 109), wenn er es durch *horn* wiedergab; es kann fraglich sein, ob er bei lat. *verbum* an die zweite göttliche Person dachte, wenn er dafür *word* schrieb (S. 53). Ebenso hat er gewiß *inimicus* einfach wörtlich übersetzt, wenn er *feond* als Wiedergabe verwendete und nicht das speziell christliche Wort *deofol* (S. 92). Lehnbedeutung hat *fiend* erst viel später als euphemistische Bezeichnung angenommen, als eben *se feond* der ‚Erzfeind‘ wurde.

Der eigentlichen Abhandlung ist als 1. Kapitel eine allgemeine Erörterung ‚Die Lehngutforschung‘ (S. 2–41) vorausgestellt. Sie ist gewiß sehr gründlich gearbeitet und zeigt, daß sich der Verfasser mit allerlei einschlägiger Literatur auseinandergesetzt hat. Was den zweiten Abschnitt ‚Lehnwort und Fremdwort‘ betrifft, so ist m. E. Verf. doch daran vorbeigegangen, daß die Unterscheidung zwischen ‚Lehnwort‘ und ‚Fremdwort‘ eine ist, die eigentlich nur unserem heutigen Deutschen zukommt. Sie ist ja letzten Endes auf rein praktische Schulzwecke zurückzuführen. Für uns sind ‚Fremdwörter‘ solche, die wir, sei es an ihrer Lautform, sei es an ihrer Flexion, oder wegen ihrer nicht allgemeinen Verständlichkeit als solche erkennen. Im Englischen wäre das letzte Kriterium wahrscheinlich das wichtigste (*‘hard words’* für die man ja schon früh Wörterbücher verfaßte), wenn auch Flexion und Lautgebung hereinspielt, fürs Französische wäre die Verständlichkeit wohl heute das einzige Kriterium, denn die Bezeichnung der von nicht auf Grund ihrer Lautform als Erbwörter erkenntlichen als *‘mots savant’* ist doch im Grunde eine Kennzeichnung der Sprachforscher. Für eine ältere Sprache, bei der wir fast nie wissen, ob ein Wort allgemein verstanden wurde oder nicht, kann das von Funke herangezogene Kriterium der Flexion wirklich als das wichtigste angesehen werden (*Die gelehrten lateinischen Lehn- und Fremdwörter in der ae. Literatur*, Halle 1914), für die älteren Wörter die von Pogatscher (*Zur Lautlehre der griech., lat. und roman. Lehnworte im Altengl.*, QF 64, Straßburg 1888), nämlich die der Lautform. Gewiß hat Verf. recht (S. 19), daß jedes ‚Fremdwort‘ im Laufe der Zeit zu einem ‚Lehnwort‘ werden kann und daher die Abgrenzung des Begriffsinhalts dieser beiden Bezeichnungen nicht allgemein gültig ist. Die Diskussion S. 17–19 übersieht daher m. E. das Wesentliche; Wie bei so vielen Untersuchungen ist die Terminologie der jeweiligen Untersuchungsabsicht anzupassen. Der Verf. hat aber jedenfalls recht, für seine Untersuchung alle Wörter auszuschließen, welche etymologisch und der Form nach direkte Entlehnungen aus der lateinischen Schrift- oder Umgangssprache sind. Bei ihnen haben sich eben die alten englischen Geistlichen nicht weiter bemüht, ein neues Wort aus heimischem Wortmaterial zu bilden oder ihm einen neuen Sinn unterzulegen. Für diese Zwecke ist die Untersuchung vom allgemeinen sprachgeschichtlichen Standpunkt sehr aufschlußreich und wertvoll und kann auch für die Erforschung des Wortschatzes lebender Sprachen richtunggebend werden, denn Lehnbildungen und Lehnübersetzungen gibt es ja in allen in mehr oder weniger großem Umfang. Ihre Anzahl und ihre Art ist jedenfalls für die einzelnen Sprachen sehr bezeichnend.

F. Th. Visser, *A Syntax of the English Language of St. Thomas More. III. XX + 203 S.* [Materials for the Study of the Old English Drama, New Series, Vol. 26]. Louvain, Librairie Universitaire, 1956.

Dieser letzte und dritte Band bringt die Darstellung des syntaktischen Gebrauchs der Verbalformen in den englischen Werken von St. Thomas More zum Abschluß [s. *Anglia* 74, 267–270].

In ihm wird zuerst in Fortsetzung des zweiten Bandes die syntaktische Verbindung von zwei Verbalformen weiter behandelt, und zwar solchen, bei denen noch ein Objekt (Nomen oder Pronomen) hinzutritt, das sowohl zu dem einen wie dem anderen Verb Ergänzung ist (nach des Verfassers Bezeichnung *indirect nexus of two verbs*), während Verbindungen ohne ein solches (*direct nexus*) im zweiten Band behandelt worden waren. Es handelt sich also um Fälle wie *I saw him do it*, oder *I saw him doing it*, *I saw it done*. In ihnen ist wie auch sonst bei More der Gebrauch des Infinitivs mit oder ohne *to* noch schwankend (vgl. die Übersicht § 640); der Infinitiv hat zwar meist aktive Bedeutung (d. h. das Objekt ist sein aktives, nicht passives Handlungssubjekt), doch kommt auch das Umgekehrte, wenn auch im Vergleich zu älterem Gebrauch selten, noch vor (§ 639). Die historischen Übersichten (§ 642 und § 643) geben wertvolle Hinweise für die Entwicklung des Gebrauchs. Seltener kommt bei More in solchen Fügungen die Verbalform auf *-ing* vor. Das Partizipium Perfekti ist häufig, ja häufiger als heute (s. die Übersicht S. 828).

Den Hauptinhalt des Bandes bilden Fügungen von drei Verbalformen (S. 829–904, § 656–706). Wie bei solchen mit zwei Verbalformen werden zuerst solche behandelt, in denen die beiden Verbalformen in direkter Abhängigkeit stehen (*direct nexus*, S. 829–886, § 656 – § 692), dann solche, in denen zu ihnen noch ein in seiner Zugehörigkeit doppeldeutiges Objekt hinzutritt (*indirect nexus*, S. 886–904, § 693–706). Diese sind sehr zahlreich, und da es sich bei der ersten der drei Verbalformen meist um Hilfsverba handelt, ergeben sich viele Fälle, in denen Verf. dank seiner umfangreichen Materialsammlungen sehr wertvolle Aufschlüsse für die Entwicklung solcher Fügungen geben kann. Man kann so an der Hand seiner Beispiele die Bedeutungsentwicklung von *must* und *ought* in Verbindung mit *to be* und einem Partizipium Perfekti (also mit einem ‚passiven Infinitiv‘, der freilich noch nicht wie heute immer passive Bedeutung hat, sondern auch eine Reihe anderer, die heute anders ausgedrückt werden, s. § 666–670) erkennen. Dies ist zwar bei Shakespeare (aus noch nicht näher untersuchten Gründen, s. S. 856 unten; ob sie metrisch sind, müßte erst festgestellt werden) selten, aber sonst, wie Verf. nachweisen kann, um diese Zeit sonst schon ganz geläufig. Lehrreich sind die allerdings wenigen Fälle, in denen statt heutigem *may have*, *might have*, *can have*, *could have* und einem Part. Perf. *have might*, *have would* u. ä. vorkommt (§ 675), in denen also *might*, *would* usw. dem Sinne nach wie ein Part. Perf. verwendet werden. Verf. kann weiter feststellen, daß die Fügung *the house is being built* zum Ausdruck eines Vorgangspassivums sich doch erst im 18. Jahrhundert ausgebildet hat und die Angaben anderer Forscher (Curme, Knorrek) über ihr früheres Vorkommen Irrtümer sind. More verwendet, wenn es aus dem Satzzusammenhang hervorgeht, daß es sich um ein Vorgangspassivum

handelt, die Fügung *The house is built*, die ja sonst ein Zustandspassivum ausdrückt. Wenn der Sinn eines Vorgangspassivums klar gemacht werden soll, verwendet er andere Fügungen, z. B. *the point is in debate* o. ä. (S. 871).

Weniger Beispiele sind für Fügungen von vier Verbalformen beizubringen (S. 905–924), nur vereinzelte von solchen mit fünf und mehr (S. 925–929).

Ein guter Index und eine bis 1956 ergänzte Bibliographie über alle für die Entwicklung syntaktischer Fügungen wichtigen Werke (für ältere in Wiederholung und Ergänzung der sowohl im ersten wie im zweiten Band gegebenen Bibliographie) machen das umfangreiche und mit ungeheurem Fleiß gearbeitete Werk zu einem unentbehrlichen Hilfsmittel für alle weiteren Studien auf dem Gebiet der Geschichte der englischen Wortfügung, zumal es sich eben nicht nur auf eine Registrierung des Gebrauchs bei St. Thomas More beschränkt, sondern immer wieder auf früheren und auch späteren Gebrauch hinweist.

INNSBRUCK

KARL BRUNNER

Wilhelm Horn †, *Laut und Leben, Englische Lautgeschichte der neueren Zeit* (1400–1950). Bearbeitet und herausgegeben von Martin Lehnert. 2 Bde., zus. XII, VIII u. 1414 Seiten. Berlin, Deutscher Verlag der Wissenschaften 1954. Geb. zus. 44,50 DM.

Als Wilhelm Horn 1908 seine *Historische neuenglische Grammatik*, I. Teil: Lautlehre, herausbrachte, war es ein Band von 239 Seiten. Sein Leben lang hat er weiteres Material gesammelt, die alten Sprachlehrer durchgearbeitet und nach neuen Ausdeutungen gesucht. Immer mehr wuchs seine geplante Neuauflage an, bis es 2059 handgeschriebene Folioseiten waren (s. Martin Lehnerts Vorwort im I. Bd.), an deren Drucklegung er verzweifelte. 1951, ein Jahr vor seinem Tode, betraute er Martin Lehnert mit der Zusammenstellung und Überarbeitung. Das Werk liegt jetzt gedruckt vor, Anteil von Lehrer und Schüler lassen sich nicht trennen, wie Lehnert selbst im Vorwort zum zweiten Band sagt. Von diesem stammen aber alle Ergänzungen aus neuerer Literatur, wohl auch das meiste des Kapitels „Die schöpferischen Zeiten der Lautgeschichte“ (S. 1279–1293), das solche neuere Erscheinungen verwertet, und er ist auch für das umfassende Schrifttumsverzeichnis, das Sachregister und Wörterverzeichnis verantwortlich. Diese drei letzten Teile sind so gründlich gearbeitet, daß sie einerseits ein willkommenes Hilfsmittel für jeden sind, der sich mit neuenglischer Lautgeschichte beschäftigt, und andererseits die Benützung des umfangreichen Buches als Nachschlagewerk ermöglichen. Und dazu ist es dank der so reichen Materialsammlung, durch die so viele kaum bekannte Wörter in Schreibung und Aussprache erklärt werden, ganz besonders geeignet. Das Durchstudieren wird ja durch eine etwas sehr breite Darstellung und viele Wiederholungen erschwert und

braucht viel Geduld, wie denn auch die Ordnung des Materials nicht gerade die stärkste Seite des Buches ist. Über Lautgeschichte hinaus bringt Horn auch noch eine 117 Seiten lange Einleitung über Phonetik, eine Kritik der frühneuenglischen Grammatiker, anderer Quellen der neuenglischen Lautgeschichte, theoretische Erörterungen über Probleme der englischen Sprachgeschichte der neueren Zeit und selbst 10 Seiten über die Bestrebungen zu einer Reform der englischen Orthographie.

Grundlage für seine Erläuterungen der neueren Lautgeschichte ist ihm einerseits die Experimentalphonetik, andererseits seine Ansichten über die Bedeutung dessen, was er 'Sprachfunktion' nennt, worunter er verschiedene Wirkungen der Lage des emphatischen Akzentes versteht, die durch die Wichtigkeit von morphemischen Elementen (besonders Vorsilben, Flexionsendungen, Bestandteilen von Kompositen) bedingt wird, nicht aber die Verständlichkeit der Sprache, die schließlich und endlich ihre wichtigste 'Funktion' ist. Horn hatte diese Ideen in seinem Buch *Sprachkörper und Sprachfunktion* (Palaestra 135, ¹Berlin 1921, ²Leipzig 1923) ausgesprochen, sie haben allerlei Bedenken und Kritik herausgefordert (so u. a. von Karl Luick, *EStudien* 56, 185–203 und 58, 235–245; von Otto Funke, *Neusprachliche Studien*, Beiheft 6 der *NSprachen*, S. 102–121), sie sind aber hier im großen und ganzen weiterhin vertreten, wie denn auch die erwähnten Aufsätze und auch andere Kritiken im Schrifttumsverzeichnis nicht aufgenommen sind. Mit der Experimentalphonetik hat sich Horn besonders seit der Angliederung eines entsprechenden Laboratorium als Abteilung an das Berliner englische Seminar beschäftigt, hat aber schon früher damit begonnen. 13 aus dieser Abteilung hervorgegangene Schülerarbeiten (gesammelt in der Reihe *Lebendige Sprache*, Berlin 1938–1942) haben an käuflichen Schallplatten Tonlage, Sprachmelodie, Vokaldauer durch genaue Kurvenmessungen erforscht und gewiß sehr lehrreiche Ergebnisse gezeigt. Die weitere Arbeit von Hans-Oscar Wilde *Vom Leben der englischen Hochsprache in Gegenwart und Geschichte* (Studien z. engl. Phil. XCVI, Halle 1939) beachtet die Schallplatten zu Armstrong-Ward, *Handbook of English Intonation* bloß nach dem Abhören, bringt aber bezüglich der allein beachteten Vokalentwicklung das Grundsätzliche bereits wie in dem vorliegenden Werk, das eben damals schon so gut wie abgeschlossen war. Auf die Tatsache, daß sich je nach der Sprachmelodie – also Steig- oder Fallton – verschiedene Allophone (Horn gebraucht diese Bezeichnung noch nicht) einstellen, bei Steigton bzw. hoher Stimmlage (Hochton) solche mit höherer Zungenstellung (geschlossenere Qualität), bei Fallton, bzw. tiefer Stimmlage (Tief-ton) solche mit tieferer Zungenstellung (also offenere Qualität), hatte zuerst Karl Luick in einem Vortrag auf dem Breslauer Neuphilologentag 1930 aufmerksam gemacht (gedruckt als „Über einige Zukunftsaufgaben der englischen Sprachwissenschaft“, *GRM* 18, 364f., und ergänzt *EStudien* 65, 337–342) und dabei darauf hingewiesen, daß sich manche bisher unerklärte Einzelfälle in der englischen Lautgeschichte vielleicht aus solchen Allophonen erklären ließen. Horn hat diese Anregungen aufgegriffen (er sagt S. 49 des vorliegenden Werkes allerdings, er selbst habe sich schon seit 1913 mit dieser Frage beschäftigt) und will nun die gesamte Verschiebung innerhalb der

neuenglischen Vokalsystems daraus erklären. Dabei lehnt er einen Zusammenhang dieser Verschiebungen im Sinne einer Bewahrung des Abstandes der einzelnen Phoneme von einander grundsätzlich ab, also daß die phonetische Veränderung eines Phonems die eines anderen veranlaßte (es 'verdrängte'. Luick setzt dieses Wort *Hist. Gram.* § 477, Anm. in Anführungszeichen, der Ausdruck paßte ihm gewiß nicht recht, um diese zusammenhängenden Verschiebungen zu erklären, und man tut ihm daher wohl unrecht, seine Ansichten als „Verdrängungstheorie“ zu bezeichnen, wie dies in Horns Buch geschieht). Die phonologische Sprachbetrachtung hat Luick recht gegeben. Diese läßt Horn S. 1259 nur insoweit gelten, als dadurch Hemmungen in der durch andere Ursachen bedingten phonetischen Veränderungen entstehen können. Hierbei wird allerdings übersehen, daß die wichtigste ‚Sprachfunktion‘, verstanden zu werden, eben eine deutliche akustische Verschiedenheit der Phoneme bedingt. Luick hatte bereits in den *Untersuchungen zur engl. Lautgeschichte* 1896, S. 315 diese Erklärung seiner Ansichten gegeben und damit die Ansichten der Phonologie vorweg genommen, lange bevor diese feste Formen annahm. Wenn nun Horn die Veränderungen in der Lautqualität der englischen Vokale seit dem 15. Jahrhundert aus der Tonlage erklärt, so muß er annehmen, daß das eine oder andere Allophon bei den verschiedenen Phonemen verallgemeinert wurde (S. 383). Warum dies aber manchmal das im Hochtone entstandene war, wie er für die me. lange Vokale (S. 383), für me. *a*, für *o* statt des aus me. *o* durch Verallgemeinerung eines Tieftonallophons frühne. entstandene [*a*] annimmt (S. 405), manchmal das im Tieftone entstandene, wie bei allen anderen me. kurzen Vokalen (S. 405 ff.), kann er nicht befriedigend beantworten. Die Beobachtung der lebenden Sprache, die wie er so oft sagt, die Aufklärung über ältere Lautvorgänge gibt, kann eben nur zeigen, daß solche Allophone entstehen können, mehr nicht. Er kommt auch bei der Diphthongierung der me. *i* und *u* in Schwierigkeiten wie bei der Monophthongierung der me. *ai*, *au* und *ou*. S. 398 kann er nur feststellen, die lebendige Sprache zeige, Diphthongierung sei auf „steil steigende, steil fallende oder gebrochene, also stark veränderliche Tonbewegung“ zurückzuführen, S. 415, daß sich in der heutigen Hochsprache Monophthongierung „bei einer Tonbewegung, die im wesentlichen eben verläuft oder nur mäßig steigt“ finde. Damit ist trotz aller langatmigen Ausführungen eben keine Erklärung gegeben, warum lediglich me. *i* und *u* diphthongiert und lediglich *ai*, *au* und *ou* (aber nicht *oi* und *ui*) monophthongiert wurden. Auch der Hinweis darauf, daß im Deutschen mhd. *ī*, *ū* und *ü* in der Hochsprache diphthongiert wurden, mhd. *ē* und *ō* aber unverändert blieben (S. 387) ist kein Gegengrund, denn damit wird die grundlegend verschiedene mhd. Lautstruktur übersehen. *ē* und *ō* kommen ja mhd. verhältnismäßig selten vor. Eher wäre möglich, daß ein Zusammenhang der Diphthongierung der mhd. *ī*, *ū*, *ü* mit der Entstehung neuer langer *ī*, *ū*, *ü* besteht, wie bei Dehnung kurzer *i*, *u*, *ü* in offener Silbe oder, auf mitteldeutschem Gebiet, durch Monophthongierung der mhd. *iā*, *ua*, *üa*, mit denen die alten *ī*, *ū*, *ü* nicht zusammenfielen. Das Hochalemannische diphthongiert mhd. *ī*, *ū* und *ü* nicht, dort sind aber auch die alten kurzen Vokale in offenen Silben und die alten *iā*, *ua* und *üa* erhalten geblieben, also wie in Nordengland und Schott-

land me. \bar{u} nicht diphthongiert wurde, wo altes me. \bar{o} nicht zu \bar{u} wurde, sondern zu \bar{u} . Dies hatte ja Luick auf den Gedanken eines Zusammenhanges zwischen der Diphthongierung und der Veränderung von me. \bar{o} zu \bar{u} gebracht, zumal me. \bar{i} überall diphthongiert wurde, und auch me. \bar{e} zu \bar{i} vorrückte. Horn lehnt diese Erklärung S. 391f. als nicht stichhaltig damit ab, daß der ‚Akzent‘ (nach seiner Terminologie S. 51–55 Tonbewegung sowohl melodischer wie emphatischer Art einschließlich Lautdauer) in Nordengland und Schottland anders sei. Es wäre doch merkwürdig, daß bei me. \bar{e} und \bar{i} die gleichen Ergebnisse wie südlich des Humber-Ribble trotz dieser Verschiedenheit des ‚Akzentes‘ zustande kamen, bei me. \bar{o} und \bar{u} aber nicht. Im übrigen ist es gar nicht so sicher, daß die Tonbewegung so grundlegend verschieden ist. Horn leitet diese, in seinem Werk an vielen Stellen behauptete grundlegende Verschiedenheit von den Beobachtungen an einer Schallplatte ab, die von dem ehemaligen Premierminister Ramsay MacDonald besprochen wurde und die L. Harder, *Lebendige Sprache* 8 und 9 analysiert hat. Kann man aus der Sprachform eines einzigen Schotten aus dem Nordosten des Landes (Lossiemouth in Morayshire), der bald nachdem er 30 Jahre alt war nach London kam und dort politisch tätig war, so weitgehende Schlüsse für ganz Schottland und Nordengland machen?

Die Mundarten hat Horn überhaupt in seiner Darstellung nur gelegentlich herangezogen, eher noch bei der Darstellung der Konsonanten, doch da handelt es sich mehr um Einzelheiten als um Grundlegendes. Umso mehr zieht er die Londoner Vulgärsprache heran, die teils Entwicklungen der sog. Hochsprache vorwegnehmen, teils sie aus soziologischen Gründen (Vermeidung von Vulgarität) hemmen soll. Gewiß, die englische Gemeinsprache geht der Hauptsache nach auf den Sprachgebrauch der gebildeten Kreise der Hauptstadt und die an den beiden Universitäten Oxford und Cambridge herangebildete Schicht zurück. Aber haben sich dort nicht schon seit dem Mittelalter Angehörige der verschiedensten Teile Englands, in London später auch solche aus Irland und Schottland getroffen? War damit nicht der Boden für eine Gemeinsprache gegeben, deren Zweck eben Verständigungsmittel zwischen Leuten ist, die zu Hause oft stark verschiedene Sprachformen sprachen? Einheitlich ist ja die sog. Hochsprache noch heute nicht. Eine „richtige“ Aussprache existiert ja in Wirklichkeit nur im Geiste von Schulmeistern, besonders solchen, welche Fremde unterrichten. Es hat lange genug gedauert, bis dies in Lehrbücher der Phonetik Eingang gefunden hat. Daniel Jones hat die erste und zweite Auflage seiner *Pronunciation of English* (Cambridge 1909 und 1914) noch mit einem Kapitel *Standard Pronunciation* begonnen, welche „forms the nearest approximation . . . to the general usage of educated people in the South of England“. Im Verlauf des Büchleins weist er dann auf lokale Abweichungen hin, die zu vermeiden seien, weil sie diesem *standard* nicht entsprechen. In der dritten Auflage von 1950 (und in der vierten von 1956) ersetzt er dieses Kapitel durch eines *Types of Pronunciation*, verweist auf lokale und auch individuelle Verschiedenheiten und sagt dann im § 3 ausdrücklich „though attempts have been made to devise and recommend standards, it cannot be said that any standard exists“. Gerade auf das was Horn ‚Akzent‘ nennt, erstreckt sich der Ausgleich

gewiß am wenigsten und damit eben auch nicht auf die ‚akzentbedingten‘ Lautveränderungen. Eine mit diesen operierende Lautgeschichte kann daher im Grund am wenigsten an solchen Verschiedenheiten vorbeigehen. Freilich, im Wesen der Gemeinsprache liegt, Verschiedenheiten, die das Verständnis erschweren oder verhindern, zu vermeiden. Dazu gehören aber Allophone gewiß nicht. Horn hat aber gewiß recht, wenn er deutlich mundartliche Lautformen verratende Wörter nur dann gemeinsprachlich geworden ansieht, wenn es sich um Sachwörter handelt, die nur lokal bekannt waren (S. 1206), wozu freilich auch noch lokale Sonderbedeutungen kommen, wie etwa in nordengl. schottisch *raid* gegenüber gemeinengl. *road*. Auch *vixen* könnte in der lokalen Sonderbedeutung ‚zänkisches Weib‘ gemeinsprachlich geworden sein, denn in der Bedeutung ‚Füchsin‘ ist es doch selten und vielleicht kam diese ursprünglich der Form *fixen* zu, die nach ihm (S. 938) noch im 18. Jahrhundert vorkam. Andererseits ist gewiß nicht von der Hand zu weisen, daß sich mundartliche Ausspracheformen aus irgendwelchem Grunde in der Gemeinsprache verbreitet haben, falls dafür einleuchtende Möglichkeiten bestehen. So könnte etwa die Aussprache von *one*, *once* als [wʌn, wʌs] doch aus dem weitausgedehnten Mundartgebiet stammen, in dem die ‚Abstumpfung‘ (nach der Terminologie von Luick, *Hist. Gram.* § 495) eintrat, wobei sich die neuen Diphthonge aus fallenden oft in steigende verwandelten, besonders im Anlaut. Dieses Mundartgebiet grenzt unmittelbar an die Hauptstadt. Es ist wohl kaum an eine „besondere Lautung innerhalb der Hochsprache unter besonderen Tonverhältnissen gebunden, entsprechend dem besonderen Ausdruckwert des Wortes“ (Horn, S. 299). Ebenso kann sich die heute in England vorherrschende Aussprache von *either* und *neither* als [aiðə] und [naiðə] als Modeaussprache etwa von in Cambridge ausgebildeten Geistlichen verbreitet haben, wenn me. *iðer* und *nithēr* wirklich me. im östl. Mittelland (Jordan, *me. Gram.* § 94, Anm. 2) und diese Aussprache wirklich gerade an der Universität Cambridge verbreitet war (Horn, S. 310). Auch von *great* und *break* sind in allerlei Mundarten Formen mit kurzem *e* belegt (s. Wright, *Dial. Gram.*, Index), auf die die heutige Lautung mit emphatischer Dehnung zurückgehen kann (vgl. dazu die Angabe von Gill, grät *magnus* und grëät *ingens*, Ausgabe von O. L. Jiriczek, *QF XC*, S. 48, Z. 15; Horn S. 684, und die Form *leetle*, auf die Horn S. 685 hinweist). Von *broad* sind zwar von Wright außer aus Schottland und Nordengland keine Formen mit kurzem *o* belegt, doch zeigt dieses Wort in Gegenden, wo [uə] oder [oə] durch Abstumpfung zu erwarten wäre, neben dieser Lautung auch [o:], das jedenfalls nicht dem heutigen gemeinsprachlichen [o:] entspricht, sondern eher der Entsprechung von me. *o-* in offener Silbe. Kürzungen ähnlich gebauter Wörter kommen ja weitgehend vor. Horn hat m. E. wohl recht, Entlehnung dieser alltäglichen Wörter aus Mundarten des Südwestens abzulehnen (S. 269), für die Kürzungsformen von *great* braucht man aber nicht nur an den Komparativ, bei *break* an *breakfast* und bei *broad* an Komposita wie *broadness*, *broadcloth* u. dgl. zu denken (ebenda).

Ein paar weitere Einzelheiten scheinen mir auch nicht ganz zu stimmen. Die ‚Aufsaugung‘ des zweiten Bestandteiles der me. Diphthonge vor [x], die Horn S. 552 mit der englischen ‚Ebnung‘ parallel stellt, stimmt mit dieser

doch nicht so ganz überein. Ebnung findet sich bekanntlich auch vor *ʒ*, *k* und vor *rh*, *rk*, *rʒ* und vor *lh*. In den Fällen vor *k* (eher noch denen vor *ʒ*) ist doch eine solche ‚Aufsaugung‘ recht zweifelhaft. Noch weniger läßt sich aus der ae. ‚Brechung‘ schließen, daß ae. *l* nur im Sächsischen und Kentischen nach Vokalen velar war (S. 888). Auch das anglische *a* (statt sächs. kent. *ea*) ist wahrscheinlich durch Brechung, und zwar Weiterentwicklung, zu erklären. Weit schwieriger ist ein Rückschluß darauf, wieweit ae. *l* auch nach *e* und *i* velar war, hier werden Diphthonge ja ws. und kent. nur vor *lh*, außerws. auch vor *lf* geschrieben (s. Brunner-Sievers, *ae. Gram.* § 85).

Im übrigen geben die Abschnitte über die Vokale in minderbetonten Silben und über die Konsonanten im großen und ganzen weniger Anlaß zu grundsätzlichen Bemerkungen. Sie enthalten sicherlich sehr viel wertvolles Material. Nur wo Horn gewisse Erscheinungen durch „Sprachfunktion“ erklärt, ergeben sich Bedenken. Diese Deutungen sind S. 1170–1193 zusammengestellt. Das Fallen von Vorsilben in fremden Wörtern ist freilich ‚funktionell‘ im weitesten Sinn des Wortes, sie sind eben dem Sprechenden, zum Teil weil ungewohnt, zum Teil weil kein Simplex ohne diese Vorsilbe daneben vorhanden ist, unnötig. Ob aber bei dem Fallenlassen der Vorsilbe *a-*, wie in *prentice* neben *apprentice* usw. (S. 1171) dasselbe hereinspielt, oder Abtrennung des *a-* als mißverständener unbestimmter Artikei, kann zweifelhaft sein. Der Verlust der Vorsilbe *i-* beim Part. Perf. ist kaum ‚funktionell‘, sie würde ja zur Unterscheidung zwischen Praet. und Part. Perf. dienen, die sonst zumindest bei den schwachen Verben gleichlautend werden. Man kann dabei an Sprachmischung denken, weil diese Vorsilbe als Bildungselement den nordgerm. Sprachen (wie dem Gotischen) nicht bekannt ist. Sie ist aber im Altenglischen bereits lange nicht so regelmäßig verwendet, wie Hoch- und Niederdeutsch und wird später gerade in dem Gebiet zuerst aufgegeben, wo die nordgermanischen Siedlungen am stärksten waren. Wenn sie in *enough* erhalten ist, beruht dies kaum auf rhythmischen Gründen (S. 1172), weil *enough* ja auch vor betonten Silben stehen kann, z. B. *he has enough bread*. Daß man *iwiss* spät-me. und früh-ne. als *I wisse* auffaßte, hat damit gewiß nichts zu tun, sondern ist eine rein graphische Mißdeutung, weil man eben oft *ywiss* oder *jwiss* schrieb und manchmal einen Zwischenraum nach dem *y* oder *j* freiliß (wie auch sonst oft nach dieser Vorsilbe) und man dann dieses *y* oder *j* als das ebenfalls so geschriebene Personalpronomen auffaßte (*j* und *I* sind in vielen Handschriften gleich), als *iwiss* als Adverbium außer Gebrauch gekommen war. Der frühe Ausfall des *-e-* in *ones* (*once*) und den darnach gebildeten *hence*, *thence* ist kaum funktionell, wie schon Luick, *EtStudien* 56, 198 bemerkt. Zu den Abschwächungen in zweiten Bestandteilen von Zusammensetzungen und besonders Ortsnamen sind die eingehenden Darlegungen von O. Funke, a. a. O. S. 112ff. zu vergleichen. Es ist eine sehr alte Erscheinung, die man als ‚funktionsbedingt‘ nur dann bezeichnen kann, wenn man auch ‚Aufgeben der Eigenbedeutung ursprünglich selbständiger Bestandteile‘ darunter verstehen will. Die Betonung der Endsilbe in dem Kommando *attention* (das dann zu [ˈfʌn] wird), S. 7, 640 u. 641, beruht natürlich darauf, daß in derlei militärischen Kommandos auf gleichzeitige Ausführung der Bewegung Wert gelegt wird. In der österreichischen Kommandosprache ver-

wendet man deswegen Kommandorufe, bei denen sich dies ohne Wortkürzungen durchführen läßt (z. B. *Habt'acht*: f. *Stillgestanden*, oder *Rechts*, bzw. *Links'schaut*! f. *Die Augen rechts*. Das erste Wort sei zur Vorbereitung langsam zu sprechen, das letzte stark betont und kurz, brachte man uns seinerzeit bei). Unter den „funktionellen Verstärkungen“ sind u. a. Dinge angeführt, die deutlich aus dem Schriftbild stammen, wie die Aussprache der Endung *-eth* der Ordnungszahlwörter für die Zehner ab 20. als eigene Silbe. Der Funktion wäre mit [twentip] genau so gut gedient, wie man auch an *hundredth* keinen Anstand nimmt. Sie wird eher mit der ungewohnten Nachsilbe zusammenhängen.

S. 383 sagt Horn, daß die Tonbewegung nicht zu allen Zeiten zu einer Umformung des Lautsystems führe, sondern nur in Zeiten besonderer Art. Darüber soll der letzte Abschnitt „Die schöpferischen Zeiten der Lautgeschichte“ (S. 1279–1293) handeln. Solche seien zeitlich im 15. Jahrhundert, im 17. Jahrhundert, im 18. Jahrhundert und in der neuesten Zeit eingetreten. Zuerst muß man sich fragen, ob wirklich solche Verschiebungen so plötzlich eintreten. Sie bahnen sich doch allmählich an und wir werden ihrer erst später gewahr, wenn sie sich in unseren Denkmälern oder in Angaben von Grammatikern zeigen. Die Aussprache in der Zeit Chaucers z. B. und im 15. Jahrhundert kennen wir ja nicht, wir können sie höchstens aus Reimen oder Abweichungen von der gewöhnlichen Schreibung erraten. Meinte man aber wenn man z. B. *i* schrieb und dieses den langen Vokal bezeichnete noch einen reinen Monophthong oder bereits einen leichten Diphthong [ij] wie ihn Sweet etwa in *bean* oder *steel* hörte? Anfang des 17. Jahrhunderts setzen die Grammatiker ein. Sie sind gewiß wertvoll, aber Horns Kritik an ihren Angaben zeigt ja, wie wenig wir ihnen oft vertrauen können und wie schwer ihre Angaben oft zu deuten sind. Wie wenig Reime lehren, beschreibt er ja auch S. 74–77. Gab es also wirklich solche Zeiten des Umbruchs in der Lautgeschichte? Die Zeiten des Umbruchs werden dann S. 1286–1292 aus gesellschaftlichen Umschichtungen erklärt, die durch Veränderungen im Wirtschaftssystem entstanden seien, so zuerst durch das Aufhören des Feudalismus nach den Rosenkriegen und das Aufkommen eines bürgerlichen Frühkapitalismus, dann die nationale bürgerliche Revolution von 1640–1660, die industrielle Revolution zwischen 1750–1840, die zweite Periode des Industriekapitalismus von 1840–1900, endlich die Epoche des Imperialismus, des Monopolkapitalismus und zweier Weltkriege mit allen ihren Folgeerscheinungen, wobei auf verschiedene wirtschafts-geschichtliche Arbeiten aus Berlin, Greifswald von 1949 und 1951, auf F. Engels, K. Marx und J. Stalin als Quellenwerke hingewiesen wird. Sind aber diese rein wirtschaftlichen Dinge, die überdies nicht einmal so ganz dem wahren Sachverhalt entsprechen, wirklich für die Lautgeschichte so wesentlich anzusehen? Man sollte doch eher auf die Umschichtung der Londoner Bevölkerung nach den Pestzeiten im 14. Jahrhundert hinweisen, die gewiß eine Menge Leute vom Lande in die Stadt brachte, weil ja die Pest in den engen mittelalterlichen Städten sicherlich mehr Opfer forderte als auf dem flachen Lande, wie dies Friedrich Wild auf den letzten Seiten (S. 356f.) seines Buches über *Die sprachlichen Eigentümlichkeiten der wichtigsten Chaucer-Handschriften* (Wiener Beiträge z. engl. Philologie XLIV, Wien 1915) so

treffend und kurz geschildert hat. Man sollte eher auf das rasche Zunehmen der Londoner Bevölkerung in der Zeit Elisabeths und Jakobs I. hinweisen, der bekanntlich direkt Befehle gegen das Übersiedeln von Landadligen in die Stadt erlassen hat, auf die neuerliche Vermischung der gebildeten Kreise der Hauptstadt nach der staatsrechtlichen Vereinigung mit Schottland, auf die Verbesserung der Verkehrsverhältnisse und zuletzt auf die im 19. Jahrhundert so langsam beginnende bessere Schulbildung (bekanntlich wurde die allgemeine Schulpflicht erst 1893 im ganzen vereinigten Königreich eingeführt), auf die neuen staatlichen höheren Schulen, die seit 1902 allmählich begannen, auf die Gründung der neuen Universitäten im 20. Jahrhundert. Dies sind alles Veränderungen, die weit mehr auf die Gemeinsprache eingewirkt haben werden, als Änderungen im Wirtschaftssystem.

Meine Ausführungen zu Horns Buch sind vielleicht ungebührlich lang geworden, ich habe mir aber viele Seiten von Einzelheiten vorgemerkt, auf die ich nicht eingehen konnte und bei denen mir seine Ausführungen sehr wenig einleuchten. Kurzum, man wird aus dem Buch viel Anregung empfangen, aber man muß doch bei allem, was vorgebracht wird, immer und immer wieder nachdenken, ob nicht andere Ausdeutungen möglich und vielleicht wahrscheinlicher sind.

INNSBRUCK

KARL BRUNNER

Max Deutschbein, *Grammatik der englischen Sprache auf wissenschaftlicher Grundlage*. Fünfzehnte, verbesserte Auflage. Bearbeitet von Dr. Hermann Klitscher. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1957, 296 S., DM 13,50.

Die 14. Auflage dieser Grammatik, die 1953, fünf Jahre nach der dreizehnten erschien, war die erste Neubearbeitung seit der 1937 erschienenen 10. Auflage des Buches. Dem Bearbeiter, einem Schüler des Verfassers, war die Fortsetzung der Arbeit an dem Werke von seinem Lehrer anvertraut worden, und er hatte sich seiner Aufgabe, wie er im Vorwort sagte, „im Sinne und im Geiste Deutschbeins“ gewidmet. Die Neubearbeitung wies allerdings zum Teil sehr beträchtliche Veränderungen und Erweiterungen gegenüber den früheren Auflagen auf. Geändert war auch nun die Zielsetzung: Während das Buch in den früheren Auflagen als „Schulgrammatik“ bezeichnet worden war, hieß es nun im Vorwort, daß die neue Bearbeitung „in erster Linie für die Hand des Lehrers und des Studenten gedacht“ sei.

Einen wie großen Anteil der Bearbeiter an der Neugestaltung des Buches hatte, zeigte schon ein Vergleich der Seitenzahlen: den 226 Seiten der 13. Auflage standen in der Neubearbeitung 288 mit größerem Blattspiegel und kleinerem Druck gegenüber. Ganz beträchtlich ausführlicher wurde nun die Phonetik und die Orthographie behandelt (früher 12, jetzt 60 Seiten). Neu ausgearbeitet waren zwei Kapitel (jetzt X und XI), über die Aktionsarten und Aspekte, sowie das Kapitel XXVII über das Passivum. Außerdem

waren besonders die Kapitel über Gerundium, Infinitiv und Partizip erheblich verändert worden, ebenso die Kapitel über den Gebrauch des Artikels. Aber auch in allen anderen Kapiteln waren teils geringfügigere, teils wesentlichere Veränderungen festzustellen.

Der Text der nun vorliegenden 15. Auflage wurde, wie es S. 6 im Vorwort heißt, „in etwa 200 Einzelheiten verändert“. Ein Vergleich zeigt, daß es sich nur um Änderungen von jeweils ganz geringem Ausmaße handelt. Dem schon in der früheren Auflage vorhandenen „Sachverzeichnis“ wurde aber nun noch ein „Stichwortverzeichnis“ (S. 288–296) hinzugefügt.

Die Darstellung ist in drei Teile gegliedert: 1. „Laut und Schrift“ (S. 11–70), 2. „Wortarten und Satzglieder“ (S. 71–263), 3. „Der Satz“ (S. 264–281).

Von den vier Kapiteln des ersten Teiles sind drei der Phonetik gewidmet („Lautlehre“, „Rhythmus und Betonung“, „Sprach- und Satzmelodie“), das letzte der „Rechtschreibung“.

Der umfangreiche zweite Teil besteht aus den drei Abschnitten „Verb und Prädikat“, „Die Nomen und ihre Satzfunktionen“ und „Beziehungswörter“. In dem letzten Abschnitt werden Präpositionen und Konjunktionen behandelt, die anderen Wortarten mit Ausnahme des Verbums (und der nur § 322 erwähnten Interjektionen) im zweiten Abschnitt, wobei unter der Überschrift „Beifügungen – Annexes“ nach dem Adjektiv auch das Adverb besprochen wird, was jedenfalls mit der üblichen Bedeutung des im Abschnittstitel verwendeten Terminus „Nomen“ (als Plural) schwer in Einklang zu bringen scheint.

Die zwei Kapitel des dritten Teiles sind betitelt „Der Satzbau“ und „Wortfolge“.

So manche Formulierung allgemeinerer Aussagen könnte zum Anlaß einer Erörterung genommen werden. Welche Begründung läßt sich z. B. für die Behauptungen geben, daß die gesprochene Sprache „wirklicher“ sei als die geschriebene und daß „die ästhetischen Faktoren“ in der gesprochenen Sprache „eine größere Rolle“ spielen als in der geschriebenen (S. 11)? Oder was müßte man unter „Wirklichkeit“ verstehen, um den Satz rechtfertigen zu können „Die Sprache bildet mit ihren Formen die Wirklichkeit nach“ (S. 199)? Solche und ähnliche Aussagen beruhen offenbar auf Ansichten und Überzeugungen, die zwar auch einer Grammatik eine mehr oder weniger ausgeprägte persönliche Note verleihen können, die aber kaum allgemeine Zustimmung finden dürften. Bei der Besprechung eines Lehrbuches empfiehlt es sich jedenfalls schon aus Raumgründen, vor allem diejenigen Teile der Darstellung zu berücksichtigen, bei deren Formulierung die persönliche Stellungnahme keine oder doch nur eine sehr beschränkte Rolle spielen kann.

Im 1. Teil, „Laut und Schrift“, wäre eine Reihe von Verbesserungen empfehlenswert, so z. B.: § 2 Die englischen Laute werden nicht „vorwiegend im hinteren Mundraum gebildet“. – 3 Der Hauchlaut [h] ist nicht immer stimmlos. – 3 Anm. Die Vokale sind keineswegs „in jedem Falle . . . Silbendbildend“. – 5, 1 a Es fehlen [iə] und [eɪ]. – 5, 1 c Es fehlen [ɔɪ], [œ] und [uə]; in

der darauf nochmals folgenden Zusammenstellung fehlt [ie]. – 6, 1 Längung kommt nicht vor *m* und *n*, sondern nur vor *mb* und *nd* in Frage. – 6, 2 Diphthongierungen wie [e:] > [e^l], [o:] > [o^u] können nicht „durch Nachlassen der Zungenspannung“ erklärt werden. – 7 Die Angabe bei [ɔ] „Mund nicht geöffnet“ ist nicht sehr glücklich, und die Angabe bei [o^u] „ähnlich dem Laut in *sir*“ ist kaum als guter Ratschlag zu bezeichnen. – 8, 2 und 3 Statt *continuance* soll es *continuant* heißen. – 8, 3 Dem auslautenden *l* in *little* geht kein „kurzer vokalischer Gleitlaut voran“. – 9, 1 „So ist im Engl. der Vokal kurz in betonter Silbe vor einfachem Konsonanten“ ist keine allgemein gültige Behauptung. – 9, 2 Was soll unter „historischem Lautwert“ in bezug auf die Aussprache des *s* verstanden werden? Die Angabe, daß *s* in Wörtern griech. und lat. Ursprungs, abgesehen von Analogie-Bildungen, „immer [s]“ ausgesprochen werde, ist unrichtig. – 10, Anm. 2 Daß bei Aneinanderfolge zweier Verschußlaute „der Verschuß nur beim 2. geöffnet“ werde, ist unrichtig. – 10, 4 Für „a vor *l* + Kons.“ ist *all* kein sehr geeignetes Beispiel. – 11, 1 Von einer Angleichung der Vokale „in *load* und *bird*, *float* und *firt*“ kann nicht gut gesprochen werden. – 11, 5 Die Formulierung „au [a:] klingt jetzt in einigen Wörtern [ɔ:]“: *laundry*, *launch*“ ist nicht sehr glücklich. – 16 „Man versteht unter Silbe einen Laut oder eine Lautgruppe, die mit einmaligem Öffnen des Mundes gesprochen wird“ ist nicht als sehr befriedigende Erklärung zu bezeichnen. – 20, 1 *Beautiful* ist kein Lehnwort. – 20, 6 Die Behauptung, daß in Wörtern auf *-ment* „die drittletzte Silbe“ betont sei, kann nicht Anspruch auf allgemeine Gültigkeit erheben. – 23, 5 *Greenwich* und *spinach* sind keine „schwach betonten Wörter“. – 25, B *Mr. Brown*, *Lady Astor*, *Isle of Wight*, *good morning*, *cup of coffee* u. ä. sind keine geeigneten Beispiele für „Single Stress in Compounds“. – 27 „Die engl. Sprache hat überwiegend einsilbige Wörter“. – 28, 3 Die Behauptung „Zwischen den Sprechgruppen ist eine Pause“ ist eine unhaltbare Verallgemeinerung, und Brownings Zeilen *Truth, that's brighter than gem* usw. werden wohl nicht viele mit Pause nach jedem (!) Wort lesen! – 48 „Die Großschreibung von *I* geht auf die Nachahmung der mit der Hand gezeichneten Initiale zurück“ und „Durch Handschreibung wurde *i* im Auslaut verschnörkelt zu *y*“. – 51, 4 Sind *heroes*, *potatoes*, *tomatoes* „englische Wörter“ im Gegensatz zu den „Fremdwörtern“ *pianos*, *photos* usw. ? – 52 Schreibungen wie *gray* statt *grey* kann man kaum als „neue“ Schreibweise bezeichnen. – 53 Als Beispiel für die Trennung nach „Sprachsilben“ (Vorsilben, Nachsilben) wird u. a. *bet-ween* geboten, und unter den Beispielen für einfachen Konsonanten nach „kurzem betonten Vokal“ findet sich *gen-ial*. – 54 Das Zeichen § heißt nicht *paragraph* sondern *section mark*.

Zu dem 2. und 3. Teil wäre u. a. zu bemerken: 64 Zu der Behauptung „Die Verben der starken Konjugation sind alle germanischen Ursprungs“ sollten zumindest die Ausnahmen angegeben werden. – 65 Wo wird die angeführte Abkürzung „U“ für „unregelmäßig“ verwendet ? – *gild* gehört nicht zu den Verben, die „Prät. und 2. Part. mit *-t*“ bilden. – Bei *pass* fehlt „R“. – Was soll „ursprünglich“ in „Prät. und Part. haben (ursprünglich) kurzen, der Infinitiv hat langen Stammvokal“ in bezug auf *meet*, *read*, *sleep* usw. heißen ? – Gehören Verba wie *speed*, *weep*, *leap*, *seek* wirklich nur „der gehobenen

Sprache, der Literatur oder Poesie an“? – 70 Die gebotene Erklärung der Expanded Forms kann besonders in bezug auf das Present Perfect nicht befriedigen. – 80, I Deutschem „mußt du . . .?“ entspricht nicht nur *need you* . . . – 100 Die Expanded Form des Present Perfect drückt keineswegs immer aus, daß die Handlung weiterdauert. – 150, 18 *Let in let me see* hat nicht die Bedeutung „veranlassen“. – 162, 2b *Widower* gehört nicht zu „Bildung einer weiblichen Form mittels besonderer Endung“. – 165, Anm. 1 Als romanisches Wort gehört *proof* zu Anm. 2. – 170, 1 Die Formulierung „Der Numerus wird verwendet zum Zählen einzelner Gegenstände“ ist nicht sehr glücklich. – 175, Anm. 2 *The United States developed* . . . ist kein sehr zweckmäßiges Beispiel für den Numerusgebrauch. – 181, 2 Bezeichnet der Plural *thanks* wirklich „Tiefe, Stärke und Nachhaltigkeit des Gefühls“? – 189 „Ausfall des unbestimmten Artikels“ ist kaum eine berechnete Bezeichnung. – 191, 1 Eigenartig ist die Formulierung „Das Dem.-Pron. ist im Engl. ein selten gebrauchter intensivierter best. Artikel“. – 205, 3 Die Form *whom* kann nicht als „Akkusativ“ bezeichnet werden. – 207 Was soll mit „modernem“ Denken in bezug auf die Verwendung eines persönlichen direkten Objekts gemeint sein? – 211 Sind Fälle wie *We walked two miles* oder *I met him the day before yesterday* nur „in volkstümlicher Sprechweise“ üblich? Wie sollte man dies in nicht volkstümlicher Sprechweise ausdrücken? – 212 Was soll mit „modernem“ Sprachgebrauch in bezug auf ein sachliches indirektes Objekt gemeint sein? – 214 In bezug auf das indirekte Objekt ohne Präposition wird gesagt: „Die Kurzform ist germ. Herkunft. Sie ist volkstümlich.“ – 215 „Die präp. Ergänzung mit *to* ist roman. Herkunft (frz. *à*).“ – 218 Der sächsische Genetiv „besteht aus einem Apostroph + *s*“. – 270, Anm. 2 „*That which* kann in allen Fällen durch *what* (deutsch ‚was‘) ersetzt werden“ ist eine unzulässige Verallgemeinerung. – 314 Warum ist *like, unlike* unter „Präpositionen der vertikalen Richtung“ eingereiht? – 341 Zwischen *You yourself shouldn't* . . . und *You shouldn't . . . yourself* kann „der einzelne Sprecher“ nicht einfach nur „nach rhythmischen und ästhetischen Gesichtspunkten“ wählen.

In bezug auf die Terminologie fällt ferner noch u.a. auf: 6 Die Bezeichnung der Diphthonge als „Doppelvokale“. – 20 „Endung“ statt „Suffix“ oder „Nachsilbe“ (ebenso 23, 2 u. ö.). – 28 Von *r* am Wortende wird gesagt, daß es bei Liaison „stimmhaft“ wird! – 30 „Kurzform“ (für *weak form*); 214 wird „Kurzform“ auch für ein indirektes Objekt ohne Präposition gebraucht. – 65 Die Gleichsetzung „Quantitative Vokaländerung (Rückumlaut)“, besonders in bezug auf Verba wie *meet, read, feed* usw. – „Schwache Verba mit Ablaut“, in bezug auf *sell* und *tell*. – 150 „Ags.“ (sonst aber, z.B. 56, 2, „Ae.“). – 205 Die Gleichsetzung von „Wortbildung“ und „Flexion“. – 206 „Vokativ“ bzw. „Vocative Case“ im Englischen. – 235, 1 wird von der „Wortart ‚Beifügung‘“ gesprochen; ferner wird gesagt: „Die Bezeichnung Umstandswort (Adverb) gilt für ein einzelnes Wort“; in der Anm. 3 werden aber *full speed, a good deal, no doubt* als Beispiele für die Verwendung des „neutralen Kasus zur Bezeichnung von Adverbien“ angeführt.

Eine Reihe von Druckversehen, die sich zum größten Teil schon in der 14. Auflage finden, ist stehengeblieben.

Die große Zahl meist gut gewählter Beispielsätze verdient besondere Erwähnung; ebenso das gut gegliederte Sachverzeichnis und das Stichwortverzeichnis, die das Auffinden gesuchter Stellen sehr erleichtern.

GRAZ

HERBERT KOZIOL

R. W. Zandvoort, *A Handbook of English Grammar*. London – New York – Toronto: Longmans, Green and Co., 1957, XII + 351 S., 21 s.

Im Jahre 1945 erschien in Groningen die erste Auflage von Zandvoorts *Handbook of English Grammar*, das für niederländische Studierende geschrieben worden war und daher zahlreiche Vergleiche mit dem Niederländischen und niederländischen Übersetzungen der englischen Beispiele enthielt. Es fand sehr bald, auch außerhalb der Niederlande, die verdiente Anerkennung und hat schon die sechste Auflage erreicht. 1949 erschien bereits eine französische Ausgabe des Handbuches und nunmehr veröffentlicht der Verfasser auch die vorliegende englische Ausgabe, die keine Übersetzungen der Beispiele und nur gelegentliche Hinweise auf das Niederländische enthält; er hat die Gelegenheit benützt, "to subject the whole work to a thorough revision, and to introduce a number of additions and textual alterations where these seemed to be called for".

Der Verfasser betont im Vorwort (S. V), daß er eine rein deskriptive Grammatik des modernen Englisch biete: "It deals with accidence and syntax, leaving aside what belongs rather to idiom and is not amenable to general statement. It likewise eschews historical digressions; contemporary and historical (or, in the terminology of modern linguistics, synchronic and diachronic) grammar are, in the author's opinion, best treated separately." In dieser Hinsicht bekennt sich der Verfasser, wie er anschließend erklärt, als ein Schüler Kruisingas, dessen *Handbook of Present-Day English* er als "still the most original and stimulating treatment of English syntax" bezeichnet, "despite certain extravagances in its fifth and final edition".

Das Buch enthält neun Abschnitte, einen Appendix und einen Index. Die ersten vier Abschnitte behandeln Wortarten: "Verbs" (89 Seiten, also ein Viertel des Gesamtumfanges), "Nouns", "Pronouns", "Adjectives and Adverbs". Die Konjunktionen werden im fünften Abschnitt ("Sentence Structure"), besonders in dessen 4. Kapitel, besprochen; die Interjektionen sind in § 608 erwähnt; der den "Nouns" gewidmete Abschnitt berücksichtigt auch den Gebrauch des bestimmten und des unbestimmten Artikels. Numeralia und Präpositionen erhalten keine gesonderte Darstellung. Die Abschnitte V bis IX sind betitelt: "Sentence Structure", "Order of Words", "Concord", "Conversion" und "Word Formation". Der Appendix bietet die unregelmäßigen Verba und die Verbalformen (von *to have* und *to be*, sowie alte Formen der 2. und 3. Person Singularis), ferner "Spelling of Inflected and Derived Forms", "Pluralia tantum", "Classical and other Foreign Plurals".

“Traditional Genitives”, “Weak Forms of Pronouns”, “Objects and Prepositional Adjuncts”, “Mood-Modal-Modality”, “American English”.

Durch zahlreiche Verweise auf die entsprechenden Paragraphen wird jeweils auf Zusammenhänge mit anderen Erscheinungen aufmerksam gemacht. Die Darstellung bietet auch eine beträchtliche Zahl von Hinweisen auf die Grammatiken Kruisingas, Poutsmas, Jespersens u. a. und auf Wörterbücher, sowie auf Zeitschriften-Aufsätze. So willkommen diese Anregungen zu weiterer Beschäftigung mit einzelnen Fragen unzweifelhaft sind, so bedauert man es doch, wenn manchmal auf eigene Darstellung ganz verzichtet und nur auf andere Werke verwiesen wird (z. B. § 550).

Das Handbuch ist, wie aus dem Vorwort hervorgeht, “for general use” bestimmt, und zwar für “both British and continental students”. Die niederländische Ausgabe läßt durch den ständigen Vergleich mit der Muttersprache der in erster Linie in Betracht kommenden Benützer die für diese wesentlichen Eigenheiten des Englischen deutlich hervortreten. In einer Ausgabe “for general use” ist der Verfasser in dieser Hinsicht vor eine schwierigere Aufgabe gestellt. Er hat versucht, ihr dadurch gerecht zu werden, daß er häufig auf andere Sprachen verweist. Man wird allerdings den Wunsch äußern müssen, daß in einer Neuauflage nicht bloß ganz allgemein auf “other languages” oder “some other languages” oder auch (§ 741) “other Germanic languages” hingewiesen wird, sondern die gemeinten Sprachen stets ausdrücklich genannt werden (wie z. B. schon jetzt in § 716: “in Dutch and German”), da nur dann die an sich sehr zu begrüßende Absicht des Verfassers voll zur Auswirkung kommen dürfte.

Daß manche Auffassungen und manche Formulierungen zu Einwänden Anlaß geben können, ist bei einer so umfangreichen Darstellung selbstverständlich und beeinträchtigt in keiner Weise den Eindruck, den die Gesamtleistung hinterläßt. Einige der Fragen, die sich bei der Durchsicht des Buches ergaben, wären etwa die folgenden: § 16,3. Sollte nicht zu dem Infinitiv ohne *to* nach *better* eine erklärende Bemerkung in bezug auf das § 14 Gesagte gegeben werden? – § 110 Die Angabe der Lautung nach *extant* könnte den Eindruck entstehen lassen, daß diese Aussprache die einzig richtige sei; die Aussprache mit Betonung der ersten Silbe dürfte aber nahezu gleich häufig sein. – § 233 Wären nicht in bezug auf die auf [f] ausgehenden Substantiva noch einige weitere Hinweise angezeigt, z. B. auf die Wörter romanischen Ursprungs wie etwa *chief*? – § 563, Anm. 6 Geht nicht die Behauptung, *next* habe “no connection semantically” mit *near*, doch zu weit? – § 711 Ein Hinweis auf die Bedeutungen von *quite* und *rather* und auf die Frage der Beziehung zwischen Bedeutung und Stellung wäre wohl wünschenswert. – § 741 Warum sollte die Reihenfolge in *night and day*, *supply and demand*, *more or less* “more rhythmical than the reverse” sein? § 784 Auch vor anderen substantivierten Adjektiven als *poor* und *young* kann ein Possessivum stehen, so z. B. auch vor solchen, die in § 778 angeführt werden: *their sick*, *his wounded* (vgl. Jespersen, MEG, II, 11.44). – § 795 Warum sollen *an Italian*, *Parisians* usw. nicht als “converted adjectives” betrachtet werden, “as they may take an indefinite article, a plural -s, etc.”, während in § 785 *a silly*, *my dears* usw. als Beispiele für “complete conversion” angeführt werden? – § 800 Erscheint es nicht

doch zweifelhaft, ob man in Fällen wie *Skating is great fun* von einer Konversion (Substantiv — Adjektiv) sprechen kann? — § 802 Es könnte noch erwähnt werden, daß ein Satz auch attributiv gebraucht werden kann, z. B. *His devil-may-care attitude*. — § 838 In bezug auf "adjectives being derived from another part of speech by means of a prefix" wäre wohl auf Bildungen wie *pre-conquest*, *post-war*, *inter-school* usw. zu verweisen. — § 866 Gilt nicht von dem als Präfixbildung angeführten *to superscribe* dasselbe wie von *to prescribe*, von dem § 861 gesagt wird, daß es nicht als Präfixbildung zu betrachten sei, weil der zweite Teil nicht selbständig vorkomme? In diesen Fällen wäre übrigens wohl nicht nur der zweite Teil zu berücksichtigen, sondern auch die Tatsache, daß das Präfix eben als solches erkannt und empfunden wird. — § 880 Daß Wörter wie *liar*, *sailor*, *translator* usw. ebenso als Ableitungen von den entsprechenden Verben empfunden werden wie Ableitungen auf *-er* (*writer*, *interpreter* usw.), kann kaum bezweifelt werden; man kann daher Wörter auf *-or/-ar* ebensowenig als "simple words" betrachten, wie z. B. die § 883 mit Recht als Suffixbildungen angeführten Wörter *atheist*, *dentist* usw. — Seite 327 wäre die Form *broke* in einer Anmerkung zu erwähnen, Seite 331 die Form *stricken*. — Seite 338 wäre unter "Final o" der letzte Satz durch einen Hinweis auf die Plurale *cuckoos*, *Hindoos*, *taboos* zu ergänzen, und unter "Final y" könnte im zweiten Absatz auf Schreibungen wie *shyer*, *shyest* hingewiesen werden.

Von den wenigen bei der Durchsicht festgestellten Druckversehen sei nur auf zwei verwiesen: § 805 lies *though* (statt *through*) und Seite 332 lies *Understand* (statt *Understood*). Unüblich dürfte wohl die Verwendung der Abkürzung "resp." (für "respectively") sein.

Das Buch reiht sich jedenfalls den bekannten früheren grammatischen Werken der niederländischen Anglistik würdig an und gehört zu den anregendsten Darstellungen der modernen englischen Sprache.

GRAZ

HERBERT KOZIOL

Daniel Jones, *An Outline of English Phonetics*. Eighth Edition (re-set, incorporating many additions and improvements and a new Appendix on "Types of Phonetic Transcription"). Cambridge: W. Heffer and Sons Ltd., 1956. XX + 378 S. und 116 Abbildungen. 21 s.

Daniel Jones' *Outline* ist dem Anglisten so gut bekannt, daß die Besprechung einer Neuauflage in erster Linie das Verhältnis zu früheren Fassungen darlegen muß¹⁾. Der Grundaufbau des Werkes mit seinen 31 Kapiteln, 116 Abbildungen und den Anhängen ist unverändert geblieben, und der Verfasser hat sich bemüht, auch die Einteilung der 1088 Paragraphen der alten

¹⁾ Vgl. die ausführliche Besprechung der 3. Aufl. von Gerhard Dietrich in *Anglia Beiblatt* 44, 1933, S. 133 ff. sowie die Anzeige der vierten in *Anglia Beiblatt* 46, 1935.

Auflage und die Nummern der Fußnoten beizubehalten, damit Verweise auf die älteren Auflagen (seit der dritten) ihre Gültigkeit behalten. Bei den Fußnoten hat sich dieses Bestreben nicht immer durchführen lassen, schon weil neuere Literatur und neuere Hilfsmittel der Experimentalphonetik zu nennen waren¹⁾; aber auch bei den Paragraphen-Zahlen ergeben sich einige Verschiebungen: § 415 ist völlig neu; alt 416f. = neu 417f., A 418 = N 416; 460 und 461 sind ausgetauscht und neugefaßt, 462 und 463 neu gegliedert und geordnet ([ue]); A 931 ist gefallen, A 932–953 = N 931–952, mit einem neuen Paragraphen 953 (*make-up n.* [ˈmeɪkʌp] oder [ˈl̥l̥] etc.). Neu eingeschobene Paragraphen bezeichnet der Verfasser mit 631a usw.²⁾

Die Revision ist der Gefälligkeit der Form i. A. zuträglich gewesen: die Liste der jeweiligen Beispiele ist verbessert und modernisiert (*wind-screen*), wobei oft Namen durch Substantive ersetzt wurden; manche Fragen sind übersichtlicher geordnet worden ([uə – ə – ɔ:] 463); bei einzelnen Intonationskurven besonderer Betonung sind die Bedeutungsnuancen genauer angegeben (1058); der Begriff des Phonems wurde auch bei der Einzeldarstellung stärker berücksichtigt. Namentlich aber sind Behauptungen oft vorsichtiger und weniger kategorisch: oft heißt es jetzt „as I pronounce it“, „I believe“, mit stärkerer Berücksichtigung der „pronunciation of other people“ (*'greatcoat* statt des früher allein postulierten *'great'coat*); dies bedeutet zugleich eine vorsichtigere und weitherzigere Fassung des Begriffs *Received Pronunciation* (64 n. 5).

Das Interesse des Anglisten wird sich vornehmlich auf solche Punkte konzentrieren, wo sich neue Entwicklungslinien in der Aussprache des heutigen Englisch zeigen, wo neue Formen auftauchen oder erkannt werden, oder auch anerkannt werden:

Der Diphthong [ei] hat eine häufige offenere Variante [eɪ] (388).

Für [iə] wird vor *r* eine stärkere Tendenz zu [jə:] vermerkt (442a: *here, fierce* [hjə:, fje:s]), ausnahmsweise auch in sonstigen Stellungen (*theatre*); doch meinem Gefühl nach unterläßt es der Verfasser, auf das sehr Stumpfe des [iə] im Verhältnis zu sonstigem kurzen [i] in allen Fällen hinzuweisen, denn in der guten südenglischen Aussprache ist die Ausgangsstellung für [iə] heute schon fast [e]. Sowohl bei [iə] wie bei [uə] scheint Jones' „ratsamste“ Aussprache etwas konservativ.

Die Aussprache [ɔ:] vor [s, θ, f] (*lost, broth, cough*) sowie vor präkonsonantischem [l] oder [s] (*halt, Austria*) ist „old-fashioned“ (300, 308 + n.), die herrschende Form sei [ɒ]; wirklich aber auch mit dem [a]-farbigen Gehalt?

¹⁾ Literatur allerdings meist aus der Feder von Jones selbst. Als Hilfsmittel zur Beobachtung von Intonationskurven hätte auch das „pitch-meter“ mit dem „long-persistence screen“ genannt werden sollen.

²⁾ Leider wurden auch zwei sinnentstellende Druckfehler mitgeschleppt: die Rhythmusangabe in 895 n. 12 und „The sound *s*“ statt [s] in 717. Verbessert wurde die falsche Tonkurve für *I 'want to do it* (303), dagegen hat sich ein böses Versehen neu eingeschlichen, wenn in § 532 engl. [k] als palatal erscheint.

Vor dunklem [l] wird bei [æ] eine offenere Variante erkannt (*alphabet*, 276).

Von der jüngeren Generation wird *of Sunday, Monday* ['sandeɪ, 'mandeɪ] statt ['sandi, 'mandi] gehört (257 n. 9), und bei sonstigem unbetontem [i] setzt sich eine moderne Tendenz durch, (wie im Amerikanischen) [ə] zu sprechen (*become, goodness*), jedoch nicht bei flexionalem *-es, -ed* (257 n. 9a).

Für *cannot* wird neben ['kænət, kɑːnt] jetzt auch [kænət] anerkannt, doch sonst bleibt *not* auf die Formen [nɒt] oder [nt] beschränkt (489, 487).

Die früher verzeichnete Variante [a] bei Zweifelt [æ - a:] (*photograph, contrast*) ist veraltet, und die entsprechenden Paragraphen 294f. sind neu gefaßt; dabei erscheint jetzt *ass* als Schmeichelname für Personen überwiegend als [a:s]. Für [ʌ] werden erstmals verschiedene Varianten anerkannt, sowohl in Richtung auf palatales [a] hin wie auf ein geschlosseneres und zurückgezogenes [ə] (335a).

Das Stumpfe des [ai] wird stärker als bisher unterstrichen: "in fact, in the pronunciation of most English speakers, the limit [i] is not nearly reached" (382).

Das Assimilationsprodukt [ŋ] in der Kompositionsfuge ist im Vordringen: es findet sich schon oft bei *con + g, k* vor betonter Silbe (*concur, congratulation*), sowie in *en-, in-, un-* (*encourage, increase, uncomfortable*; 653).

Lieutenant lautet jetzt auch in der Marine [lef'tenənt, le'tenənt] (489 n. 4); *nephew* mit [f] wie im Amerikanischen findet Anerkennung (691).

Die Einschränkung, daß *truths, baths, oaths* etc. mit [θs] statt [ðz] nicht *Received Pronunciation* sei, ist gefallen (699 n. 5).

Für [s, z] wird eine Variante mit zusätzlicher Artikulation der Unterlippe gegen die Oberzähne vermerkt (712 n. 10, 721); im Auslaut [-ks, -ts] usw. erscheint auch eine druckschwache Form mit [z] (709 n. 9).

Bindungs-*r* scheint mehr und mehr zu schwinden (758; S. V n. 2); präkonsonantisches [r] wird bei Elision eines [ə] vor *l, n* verzeichnet (*barren, quarrel* [bærn, kwɔrl])¹).

Im modernen Gebrauch wird die steigende Melodie II für *good morning* oft auch bei der Begrüßung, nicht nur beim Abschied verwandt (1016 n. 4, 1070 n. 27).

Die neu verzeichneten Intonationskurven in 1051 (2) *I 'didn't 'ask you to, It's a 'good 'building archi'tecturally*, sowie 1054 *I'll consider it* für emphatische Kontrastbetonung bei Melodie II sind weniger neuere Formen der

¹) Über diese „synkopierte“ Formen im amerikanischen Englisch siehe meinen Aufsatz „Untersuchungen über das *R* und die Vokalentwicklung vor *R* im heutigen amerikanischen Englisch“, *Strena Anglicana*, Festschrift für Otto Ritter, (Halle, Niemeyer 1956), S. 68–132 (bes. §§ 26–30).

notwendig eine solche Klarstellung auch war, so sprengt die Akribie hier doch den Rahmen des sonstigen Werkes, das ja für praktische Bedürfnisse geschrieben ist und an zahlreichen Stellen bewußt Feinheiten beiseite läßt, da sie für den Ausländer unwesentlich seien. Das gilt auch für den neuen Punkt der *rising diphthongs* und *other diphthongs*¹⁾: [iə] in *hideous*, [üə] in *virtuous*; [ui], Unterschied [ue – u:e] usw. Um diese Diphthonge hat sich Jones in einem Aufsatz bemüht²⁾, aber noch sind nicht alle Fragen gelöst, so die der phonologischen Bedeutung oder die nach "stress" oder "prominence"; in diesem Stadium der Kontroverse kann sich das Problem in so ausführlicher Form nicht in ein Werk einpassen, das sonst das für den Ausländer Wesentliche herausstellt, denn, wie Verf. selbst sagt, "it is probable that many English people do not distinguish [iə] from iə at all" (466j; ähnlich für [üe] 466t). Völlig abwegig ist aber, zum Beweis für ein- oder zweisilbige Aussprache Shakespeare-Verse zu zitieren (*contemptuous*, *bounteous*, *virtuous*): wer sagt uns denn, ob Shakespeare hier überhaupt Diphthong, und nicht etwa Affrikate gesprochen hat wie heute bei *righteous*?

Wesentliche Erweiterungen oder Neufassungen finden wir weiter unter "Theory of Plosive Consonants", "Assimilation", "Elision", sowie dem Anhang D "American Pronunciation", von dem man aber nicht recht weiß, ob er mit seinen 10 Seiten oft recht impressionistischer Details einen wirklichen Gewinn für das Werk darstellt. Schließlich ist an zahlreichen Punkten die Terminologie glücklicher und dem Wesen des Sprechens als Ablauf gerechter: "attributes", "prosodies" oder "suprasegmental features" als zusammenfassenden Begriff für Akzent, Intonation, Länge; "sound-sequences" statt "sound-groups"; "allophone" = "a particular member (principal or subsidiary) of a phoneme" (197); "contactual assimilation" statt "juxtapositional ass."; "chroneme" als Terminus für die Kategorie der langen oder der kurzen Vokale, und "allochrones" für die verschiedenen Längenabstufungen innerhalb der "chronemes" (865); sowie s. o. Appendix A.

Mit dieser anderen Terminologie ist meist eine dynamischere Betrachtungsweise der Sprache statt der etwas statisch-mechanischen früherer Auflagen verbunden; und doch ist das Statisch-mechanische noch zu stark, und auch die jetzige Fassung hat nichts von der Feinfühligkeit der Erfassung des Sprachablaufs und Sprechvorgangs, wie sie Eugen Dieth im *Vademekum der Phonetik* (Bern 1950) verrät. Zu oft heißt es, daß ein Laut durch einen anderen „ersetzt“ wird (Assimilation, Similitude), das Sprechen scheint zu sehr aus Einzellauten zu bestehen, und daher ist auch die Natur der Gleitlaute unbefriedigend dargestellt (3ff.); da der physiologische Vorgang nicht wirklich erfaßt ist, bleibt trotz der Erweiterung der Abschnitt über „Theorie der Verschußlaute“ oder über Halbstimmhaftigkeit von Konsonanten noch zu schematisch, und in manchem ist Jones recht konservativ (Vokale – Konsonanten). Nach wie vor wird also der Anglist neben dem wohl unentbehrlichen *Outline* zu Dieths *Vademekum* greifen.

1) 446a–x; 223, 236, 327a, 378ff. etc.

2) "Falling and Rising Diphthongs in Southern English" (*Miscellanea Phonetica II*, hgg. International Phonetic Association, 1954).

Dies leitet uns zu einer Kritik am Gesamtwerk, das nach wie vor etwas pluralistisch aufgebaut ist und oft ein Nebeneinander aufweist, wo ordnende Gesichtspunkte größere Linien gestatten würden:

Von der Artikulationsbasis oder Grundhaltung der Zunge wird gar nicht gesprochen, obwohl sie doch die Ursache vieler Einzelercheinungen ist – das auslautende [ə:] unterscheidet sich doch vom an- und inlautenden [ə:] nur durch die sich geltend machende Grundhaltung der Zunge und durch den englischen Sprachrhythmus. Gerade die Frage des Rhythmus unbetonter Silben, wonach nachtonige Silben erheblich weniger verkürzt werden als vortonige (892ff.), hätte an manchen Stellen zu tieferem Verständnis beitragen können: [ə:] ist kürzer in *audacious* als in *'cardboard* (870f.); *a later day* [ə 'leɪtə 'deɪ] – *from day to day* [frɒm 'deɪ tə 'deɪ] (478); § 363 n. 84, wo sich eine Skala „[ə₃ – ə₁ – ə₂]–Schwund“ aufstellen ließe. Ordnende Prinzipien statt pluralistischem Nebeneinander hätte auch in 942 eine durchsichtiger Lösung finden lassen, wenn die Aussprache des *e* als [e, i:, i] berücksichtigt wäre; oder in 437, wenn für die verschiedene Qualität des [i] in *choice* und *oil* die Natur des Gleitlautes berücksichtigt worden wäre.

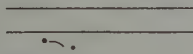
Eine falsche Regel stellt Jones in 524 n. 10 auf, wenn er sagt, die Adverbien der Partizipien haben stets Aussprache [-ɪdli]. Denn neben *markedly*, *composedly* mit [-ɪdli] steht doch *determinedly* [dɪ'tə:mɪndli], *embarrassedly* [ɪm'bærəstli], neben *avowedly* mit eigener Silbe -ed- steht *hurriedly* ohne eine solche. Richtig ist vielmehr, daß der Sprachrhythmus zwischen dem Hauptton und der ehemals nebentonigen Endung -ly eine Senkung verlangt: daher erfuhr das -ed- in *markedly*, *composedly*, *avowedly* etc. eine Stützung und fiel nicht aus wie sonstiges -ed-, während bei *determinedly* ja das -min- die Senkung füllt. Ähnliches gilt zum Teil auch bei Substantiven (*composedness*). – Falsch ist die Darstellung des [ei] in Fig. 54: der Pfeil würde bedeuten, daß während des [ei] die höchste Erhebung der Zunge sich vom [e] weiter nach oben und vorn wölbt, womit ein recht spitzer Laut entstünde, während in 389 richtig das unbetonte (stumpfe) [i] als Endstellung genannt wird, das seine höchste Erhebung weiter hinten im Munde hat als [e]. – Die Erklärung von *dogs* [dɒgz < dɒɡəs] (847(i) Assimilation) ist historisch ungenau, da sie die Stufe des Vernerschen Gesetzes überspringt. – Fraglich scheint mir, ob im heutigen Gebrauch tatsächlich einsillbige Präpositionen immer unbetont sind; täglich kann man im BBC hören "*London Calling Europe* will be 'on the air again . . .", und auch sonst habe ich diese Präpositionen oft betont gehört (*but 'in the meantime . . .*)¹⁾.

Auf der einen Seite scheint mir die Darstellung der Affrikate [ts, dz] unnötig zu sein, da sie ja im Englischen nur in seltenen Fremdwörtern und fremden Namen vorkommt; sonst müßte mit größerem Recht auch [ɑ] (*genre*) und [ʃ] (*restaurant*) behandelt werden. Auf der anderen Seite wäre es für den Ausländer, in dessen Hände das Buch ja kommen soll, vorteilhaft,

¹⁾ Vgl. Gerhard Dietrich, „Die Akzentverhältnisse im Englischen bei Adverb und Präposition in Verbindung mit einem Verb und Verwandtes“, *Strena Anglica*, Festschrift für Otto Ritter, Niemeyer (Halle) 1956, S. 1–67.

wenn die verschiedenen Schreibweisen eines Lautes vollständiger verzeichnet würden (so fehlt *c* für [k] in *sceptical*, auch *Celtic*); wenn die Frage [ɣ] oder [ŋ] schon unter [ŋ] erwähnt würde; wenn für inlautendes [ŋ] die Endung *-able* aufgeführt würde (*singable*); wenn auch bei [n] (wie bei [l]) der Unterschied zwischen normalem [n] und auslautendem *dark* [n] gemacht würde, zumal er in 646f. impliziert wird. Zur Intonation von *thank you* möchte ich eine eigene Beobachtung anführen (1067): während gegenüber Bus-Schaffnern und anderen "customary services" durchaus die angegebene steigende Tonkurve Verwendung findet, fiel mir gegenüber der Bedienung in Hotels (mindestens in solchen, die einen Familienstil pflegen), eine fallende Melodie

auf, etwa



FREIBURG

KURT WITTIG

The Scottish National Dictionary. Designed partly on regional lines and partly on historical principles, and containing all the Scottish words known to be in use or to have been in use since c. 1700. Edited by William Grant †, M. A., LL. D. and David D. Murison, M. A., B. A. Vol. IV, Part. IV, *Goun-Hair*, 128 S., 1956.

Die vorliegende Lieferung¹⁾ bringt Band IV des auf 10 Bände veranschlagten *Scottish National Dictionary*²⁾ zum Abschluß. Sie enthält daher gleichzeitig den Vorspann dieses Bandes, einen Zwischenbericht der Herausgeber, Emendationen und Ergänzungen, eine weitere Liste von Subskribenten und von "patrons" aus drei Erdteilen, wo neben dem Carnegie Trust for the Universities of Scotland und einigen Erblässern die Stadtverwaltungen von Glasgow und Aberdeen sowie das Educational Institute of Scotland besonders figurieren; ohne solche Zuwendungen wäre der Vorkriegspreis (!) des laufenden Werkes nicht zu halten.

Das *SND* verdient vollauf diese Unterstützung, denn das hier entstehende Werk geht weit über den Rahmen eines üblichen Wörterbuches hinaus. Diese „alphabetisch geordnete Kulturgeschichte Schottlands“ vermittelt in dem vorliegenden Heft aufschlußreiche Einblicke in das Rechtswesen (*grana crescentia*, *grassum*, *ground*[-annual etc.], *gratification*, *gratitude*, *gratis*, *gratuities*, *habite and repute*, und auch *Gretna Green*³⁾), die schottische

¹⁾ Der Lieferung liegt eine Liste VII (*herskin* – *horse*) der Wörter bei, zu denen die Herausgeber weitere Angaben suchen.

²⁾ Vgl. *Anglia* 69, S. 447; 70, S. 114; 71, S. 478; 73, S. 107, 389; 74, S. 275.

³⁾ Hier sollte, schon im Hinblick auf Burns, etwas eingehender auf die *marriages by declaration* eingegangen werden – oder ist das unter *marriage* geplant?

Literatur (*Habbie*, *Standard Habbie*), Religion (*grace*, *gracie*, *gracious*), Folklore und Tabu-Wörter (*graff*, *gruagach* etc.), Maße und Gewichte (*grain*), Sitten (*haggis*, *gowf* 'golf', *gowk*), Traditionen (*Grimes dyke*), und die Spuren der Zigeuner von Kirk Yetholm (Roxburgh) im Border District – die übrigens auch in einigen Grenzballaden (*Johnnie Faa*) weiterleben – (*gry*, *hab(b)en*). Aber es sind durchaus nicht nur die ausgesprochen der Kulturgeschichte angehörenden Termini, deren Erklärung das Enzyklopädische des *SND* ausmacht: in zahlreichen Definitionen und besonders bei der Zusammenstellung der Zitate geben die Herausgeber mit außerordentlichem Feingefühl zugleich mit dem rein lexikalischen Beleg wertvolle Einblicke in Volksleben und Sitten, Traditionen und Bräuche (so bei *gruip*, 'the gutter or drain in a byre' etc.). Schon heute ist daher das *SND* in seinem enzyklopädischen Charakter ein unersetzliches Nachschlagewerk für alle Gebiete der schottischen Kultur.

Die vorliegende Lieferung macht so recht deutlich, woher das Schottische seine ungemeine Prägnanz und Ausdruckskraft gewinnt: es ist die Anreicherung des Vokabulars aus gälischer, skandinavischer und französischer Quelle. Die Spuren des Gälischen finden wir nicht nur in Namen heimischer Tiere und Pflanzen (*guga* 'young solan', *graillyach*, *goyler*, *gourlins* etc.), nicht nur für Ausdrücke des Hausbaus, des Herdfeuers, der Nahrung und der Tätigkeiten des täglichen Lebens (*greesh(och)*, *grope*, *grailloch*, *graddan* etc.) oder des reichen Volks- und Aberglaubens (*guissock*, *gruagach* etc.). Wesentlicher sind die zahlreichen und plastischen Möglichkeiten des Gälischen, jedem einzelnen Punkt eines Berghanges, eines Flußlaufes, eines Moores mit ausdrucksvollen Namen zu belegen (z. B. *gullion*, *grue* n², v² 'melting snow on river' etc.) – wodurch dann beispielsweise die exakten Kommandos der schottischen Schäfer für ihre Hunde erst möglich werden. Noch beschwörender sind Bezeichnungen für Menschen, denn das Gälische hat, in den Worten des modernen schottischen Romanschriftstellers Neil M. Gunn, "names that evoke each kind of man with an astonishing, almost laughable magic" (*Butcher's Broom*); daher sind Bezeichnungen für Temperament, Charakter, Gemütsbewegungen, Körpermerkmale, Eigenheiten usw. besonders zahlreich aus dem Gälischen übernommen (*grannach*, *gyacher*, *grawbach*, *groick*, *gow*, *granich* etc.).

Vom Skandinavischen kommt eine ähnliche Prägnanz für Ausdrücke des Seewesens, der Küsten- und Insellandschaft, von Wind und Wetter (*grand*, *gray* n³, *grefster*, *gren*, *gro*, *gull* n¹, *grisk*, *gozen* etc.¹⁾); mit dem Seeleben eng zusammen hängen viele Tabu-Namen und Vorstellungen des Aberglaubens (*grokoll*, *grulik*, *gyre* etc.). Auf den Shetlands und Orkneys mit ihrem Hinterland erstreckt sich der skandinavische Einfluß natürlich in alle Lebensbereiche und Tätigkeiten (*graith* 'prepare, make ready', *gramse*, *gowk*, *greem*; Tiernamen und Dazugehörendes: *grice*, *grima*, *grimek*, 'halter'). – Beim Wortschatz französischer Herkunft fällt auf, wie direkt die Beziehungen der Auld Alliance zwischen Frankreich und Schottland gewesen sein müssen, denn

¹⁾ Über die Reichhaltigkeit der Ausdrücke auf den Shetlands für 'Woge, Dünung' liefert Hugh MacDiarmid in seinem jüngsten Gedicht *In Memoriam James Joyce* (1955) einen treffsicheren Beleg (S. 41–42).

zahlreiche aus dem Französischen übernommenen Wörter haben nicht den Weg über die englische Gemeinsprache genommen (*gree, greeance, grosell, groser, grunch, gumfler man, gumphion* etc.).

Nicht minder aufschlußreich sind die assoziativen Einflüsse und Wechselwirkungen: *guidfather* als Nachbildung des frz. *beaupère*; Verschmelzung von engl. *curd* mit gälisch *gruth* > *gurth* 'crushed curd for cheese-making'; von engl. *gut* und gäl. *cutag* > *guttag* 'a knife used for gutting fish'; gälisierte Formen wie *groosamach* < *gruesome*; Bedeutungsmischungen von *groff* 'gruff' mit gäl. *garbh* [garaf] etc. Dem aufmerksamen Benutzer werden sich noch manche schwebenden Assoziationen auftun, ohne daß sie wissenschaftlich genau zu belegen wären: *gurk* [gark] 'stout heavily-built person' (als Variante von *durk* angegeben), *gurnel* 'thick-set, oddly shaped man' (mit Verweis auf *girnle*), *gurr* [gar] n² 2 'a strong, thick-set, ungainly person' ("Orig. prob. mainly echoic, but cf. Gaelic *geàrr* 'short, squat, thick-set . . .'), wobei die zuletzt angedeutete Beziehung sicherlich auch für die beiden ersteren Wörter gilt, und manche mehr. Denn selbst bei völlig verschiedener „Etymologie“ von ähnlich aussehenden Wörtern ist es erstaunlich, wie oft dieselben Vorstellungen dabei wiederkehren: so tauchen diesmal die Begriffe "thick-set" oder "dirty, slime, besmear" seitenlang immer wieder auf. Oft erschließen sich interessante Lautwandelvorgänge (*guddle* > *gurl* v², bei dem starken Gleichlautcharakter des Schottischen wie Gälischen), und wiederum geht das *SND* auf grammatische, phonologische und syntaktische Fragen ein (so *h* – wo allerdings bei *h* 3 Laut und Buchstabe besser auseinandergehalten werden sollten –, *hae* I B 3, 4).

Nur in zwei oder drei minimalen Punkten sind dem Rezensenten bei eingehender Benutzung für eigene Arbeiten vereinzelte Mängel ausgefallen: etymologische Angabe wird vermißt bei *growk* (sowie *gudge*?, das in einer Bedeutung mit *gouge* identisch ist), Aussprachebezeichnung fehlt bei *guissock*, wo sie wegen des *gui-* nötig wäre. Irreführend kann es sein, ein Balladenzitat mit der Zeitangabe "Scott 1802, *Minstrelsy*" zu belegen (*griming* sub vb. *grime*). Doch möchte ich allgemein vor einer Gefahr warnen: bei einem Werk, dessen Herausgabe sich über Jahrzehnte erstreckt, muß einmal der Haupt-Corpus der literarischen Belegwerke revidiert werden. Im vorliegenden Falle ist das besonders wichtig, da die junge Generation schottischer Dichter (Sydney Goodsir Smith, Douglas Young, Alexander Scott, George Douglas Hay u.a.) offensichtlich bestrebt sind, dem Schottischen wieder den Charakter einer Schriftsprache mit fester Orthographie zu geben – so eigenwillig sie selbst auch sprachlich sind. Die Werke dieser Dichter, so scheint mir, zählen aber noch nicht zum festen Belegmaterial für das *SND*¹⁾. Belanglos ist an sich noch, daß sich aus den Werken dieser Dichter jüngere Belege vieler Wörter finden ließen (aus Alexander Scott's *The Latest in Elegies* (1949) und *Selected Poems* (1950) u.a. *dicht, dowie, dozent, dreich, dule, dwine, girn, glaikit, flyte, flichter, fornent, fremd* (*fremmit*), *fleggit*). Aber Alexander Scott gebraucht auch eine Form *fleer* 'flare', ein Kompositum *fairhead*, ein Nomen *flume* 'stream, current' (während *SND* unter *fluim* Verweis auf ein Verbum *fleem* hat). Hugh

¹⁾ Vgl. über *feg* und *forgae* *Anglia* 74, S. 277.

MacDiarmid bringt in seiner neuesten Dichtung *In Memoriam James Joyce* (1955) die Shetland-Ausdrücke *gruttik* 'ebb-tide', *graff* 'sea-bottom', die *SND* in dieser Bedeutung als „†“ kennzeichnet, während MacDiarmid von ihnen offenbar als lebendiger Sprache spricht (pp. 41–2); er verwendet weiter eine Form *grinister* (*grimster*, *grinster*) und gebraucht *flòr* (*fluir*) im Sinne 'sea-bottom'. Dies kann keine Kritik am *SND* sein, denn die entsprechenden Teile wurden z. T. schon vor Erscheinen der genannten Werke bearbeitet; sie sollen als Hinweis dienen, wie sorgsam man die schottische Dichtung der jüngsten Jahre beobachten muß. Ob dieser schottischen Dichtung mit ihrem bewußten sprachlichen Streben dereinst ein Erfolg beschieden sein wird, ist eine andere Frage; aber das Bestreben allein zeigt schon, wie wichtig ein Werk wie das *Scottish National Dictionary* ist, zumal wenn es mit solcher wissenschaftlicher Akribie herausgegeben wird.

FREIBURG

KURT WITTIG

Personalnachricht

Dr. Friedrich Schubel, apl. Professor der Englischen Philologie (früher Greifswald), hat den an ihn ergangenen Ruf auf den ordentlichen Lehrstuhl der Anglistik an der Universität Mainz angenommen.

THE AUDIENCE OF PIERS PLOWMAN

It is often said that the Medieval poet, writing before the invention of printing, worked for a strictly local audience. He had in mind, not a national reading public (there was no such thing), but whatever public his immediate environment offered – whether the household of a great lord, or a gathering of peasants ‘yn gamys and festys and at the ale’¹). The spread of a poet’s reputation beyond the immediate circle of his listeners was a very slow and uncertain process, depending upon personal contacts and recommendations, and limited by the expense and rarity of manuscripts. Only the wandering minstrel, it is suggested, could hope for a wide reputation in his lifetime.

This account, highly simplified and selective as it is, applies well enough to most of the poets of the Fourteenth Century Alliterative Revival. The Revival itself was a local affair, centred in the West and North West. The romance *William of Palerne* was translated from the French by a local poet at the command of a local magnate²); and poems like *Gawain* and the *Morte Arthure* were probably produced in one or other of the baronial courts of the region³). The line ‘fill freschely and faste, for here a fit endes’, with which each section of *Wynnere and Wastoure* is concluded, testifies to the intimate closeness of the circle for which such a poem was composed; and there is no evidence that any of these poems reached a wider public. The testimony of manuscripts is treacherous – losses can never be calculated – but it seems more than chance that so many of the alliterative poems

¹) Robert Mannyng of Brunne, *Handlyng Synne*, 47.

²) Sir Humphrey de Bohun. See the poet’s own statement, *William of Palerne*, ed. W. W. Skeat (E. E. T. S., 1867), 163–9.

³) See the interesting essay of J. R. Hulbert, ‘A Hypothesis Concerning the Alliterative Revival’, *Modern Philology*, 28 (1931), 405–22.

survive in only one manuscript (*Gawain, Pearl, Pátience and Cleanness, Morte Arthure, Destruction of Troy, Wynnere and Wastoure*, etc.), where the *Canterbury Tales* survive in over eighty, and *Piers Plowman* in over fifty.

The contrast, in the matter of surviving manuscripts, between *Piers* and the other poems of the Revival is suggestive. The argument that religious and didactic works stood a better chance of survival than secular ones no more explains the many manuscripts of *Piers* than it explains the eighty-two copies of the *Tales*. The other religious and didactic works of the Revival fare no better than the romances and chronicles. It seems that *Piers* had an extensive popularity among some class of the community not normally reached by alliterative poetry. This was the contemporary audience of *Piers Plowman*, whose significance I wish to consider.

The first question is: What kind of person owned and read copies of the poem in the Fourteenth Century? Three pieces of contemporary evidence suggest an answer. First, a copy is once mentioned in a Fourteenth Century will. In 1396 Walter de Bruge, a wealthy canon of York Minister, bequeathed 'unum librum vocatum Pers Plewman' to Dominus Johannes Wermynghon¹) (the next mention of the poem in a will comes some forty years later when John Wyndhill, Rector of Arncliffe, left a copy to one John Kendale²)). Second, there is the mention of 'Peres Plouhman' in the letter of the priest John Ball to the peasants of Essex during the rising of 1381. This in itself might prove nothing. It is quite possible that *Piers* was an established traditional figure before Langland introduced him into his poem – or at least that the name *Piers* was conventional for a plowman. But the veiled reference at the end of the letter to 'do wel and bettre', seems to establish that Ball knew Langland's poem – and that he knew it well enough to draw on its terminology in a moment of

¹) *Testamenta Eboracensia*, (Surtees Society, 6 vols., 1836–1902), I, 209. See Greta Hort, *Piers Plowman and Contemporary Religious Thought*, (1939), 156–7, for a brief discussion of Langland's audience in the light of the wills. See also *Piers Plowman* ed. W. W. Skeat (E. E. T. S., 1866–84), Part IV, 864 (Index IX, 'Notices of *Piers Plowman*').

²) Test. Ebor. (op. cit.), II, 34.

crisis. It does not prove that he assumed a knowledge of the poem in his peasant audience; only that he himself, a priest, knew it¹).

The third piece of evidence is afforded by the Fourteenth Century manuscripts of the poem. From their general quality, which is inferior to the often very elaborately decorated copies of Chaucer's works, they seem not to have circulated among the rich patrons and bibliophiles of the court. More positive evidence is provided by one of the three Fourteenth Century copies of the A version of the poem – the *Vernon Manuscript*, from which Skeat printed his A text. This manuscript is a thick miscellany of religious prose and verse, dating from round about 1385. *Piers* – the only alliterative poem in the collection – rubs shoulders with the *Ancren Riwele*, Rolle's *Form of Perfect Living* and the *Treatise of the Active and Contemplative Life*, with the *Prick of Conscience* and the *Northern Homily Collection*. The occurrence of *Piers* so early in such a collection is suggestive, particularly when there is reason to think that it once had a place in at least one other miscellany of the same kind – the imperfectly preserved *Simeon Manuscript* (Brit. Mus. Add. Ms. 22283). This manuscript reproduces almost exactly the contents of the *Vernon Manuscript*, in the same order and in an identical dialect and hand, up to a point where an unknown number of leaves is missing. *Piers* occurs towards the end of the *Vernon* collection; and it is almost certain that the *Simeon Manuscript*, continuing to reproduce the *Vernon* contents, included a text of the poem in its missing leaves.

The nature of the contents of these miscellanies leaves no doubt that they were intended for the clergy. More specifically, they seem to belong with the many other manuscripts of this period which formed part of the general movement in the Church to combat the ignorance of the parish priests and lower clergy. W. A. Pantin, in a recent book, refers to the part played in this movement by 'miscellaneous collections of short didactic treatises', quoting a manuscript (Bod. 110) whose contents resemble those of the *Vernon* and *Simeon*

¹) For the text of Ball's letter, see K. Sisam, *Fourteenth Century Verse and Prose* (Oxford, 1921), 160.

collections²). This may be a mere coincidence; but the presumption that our manuscripts belong, at least, somewhere within the Church is very strong.

Piers, then, owned by a Yorkshire canon, known if not owned by an Essex priest, included – probably – in at least two religious miscellanies, seems, on surviving contemporary evidence, established among the clerks. Nothing supports the view, sometimes put forward or implied, that Langland was a popular poet, writing to such an audience as was reached by the tribe of Sir Thopas. The complexity and allusiveness of the poem's content (the knowledge it assumes of traditional biblical interpretation, for example³) makes this unlikely anyway.

It seems from surviving evidence that *Piers* was unusual among alliterative poems in attaining this sort of currency among the clerks – this would explain why it alone survives in so many manuscripts, for the audience of clerks was, and always had been in Medieval England, one which cut across local boundaries. For centuries, indeed, it had been the one national audience – though not, until the late Middle English period, an audience for writing in English. The taste of the clerks, at a time when they were coming to read devotional works in the vernacular rather than in French or Latin, is well represented in the *Vernon* and *Simeon* collections. It can hardly be said, on this showing, that they were the right audience for a native poet. Their almost exclusive interest in didactic content encouraged the hack versifier. Nearly all the *Vernon* collection which must, on formal grounds, be classified as poetry, are nothing more than treatises in verse (the *Northern Homily Collection*, for example). The authors used certain elementary verse forms because they made the material memorable and easy to read. Their work belongs to didactic, not to literary, tradition. With the exception only of the group of lyrics, printed by Carleton Brown in his *Religious*

² W. A. Patten, *The English Church in the 14th Century* (Cambridge, 1955), 277–80.

³ See D. W. Robertson and B. F. Huppé, *Piers Plowman and the Scriptural Tradition*, (Princeton, 1951).

Lyrics of the Fourteenth Century, *Piers* is the only poem in the collection which offers more than the didactic value of its content to the reader. It is unique in drawing on the living literary traditions of the Revival for what might be called a national public with specialised, non-literary interests. This helps towards understanding the peculiar place of *Piers* in the Revival. But first, a further factor must be taken into account.

The picture of the national audience of clerks and the local audiences of laymen needs, at least by the Fourteenth Century, considerable modification to fit the facts. There was growing up, during Langland's lifetime, a new kind of lay public, independent, like the audience of clerks, of any specific locality – the original, it might be said, of the modern Reading Public. This public was recruited from the growing class of men, outside the Church, who had enough money to buy manuscripts, and enough education to read them – such men as members of the rising 'bourgeoisie'. By the Fifteenth Century, vernacular manuscripts to satisfy the demands of this public were being produced on a large scale, as the machinery of commercial book production and distribution took shape. It is clear that these developments reach well back into the Fourteenth Century, when the existence of 'stationarii' or book dealers is well attested. The commercial trade in manuscripts originated, as might be expected, in London and the two university towns; but by the end of the century it seems to have been working – albeit haphazardly – on something like a national scale. The rapid spread of Chaucer's reputation cannot be ascribed simply to the force of his genius. A system of literary intercommunications was being established by commercial interests, putting the layman in the picture, making him less and less dependent upon wandering minstrels and local poets for his listening and reading¹).

¹) See, on the developing commercial book trade and the public for which it catered: L. H. Loomis, 'The Auchinleck Manuscript and a possible London Bookshop of 1330-1340', *P. M. L. A.*, 57 (1942), 595-627; H. S. Bennett, 'The Production and Dissemination of Vernacular Manuscripts in the Fifteenth Century', *Library*, (1947), 167-178; and the same author's *Chaucer and the Fifteenth Century*, (Oxford, 1947), Chap. V (The Author and his Public).

Although this new public consisted of well-to-do laymen, it is clear that its demands were not restricted to secular literature. For the merchant or the small landowner, *Piers* was as acceptable a hero as *Troilus*. Indeed, among bequests of vernacular books in the Fifteenth Century, didactic and devotional works are much more numerous than secular ones. The new public for which the bookdealers catered seems, in fact, to have been highly conservative, preserving the pattern of traditional tastes. Chronicles and Saints' Lives, devotional works and romances alike were produced in separate, often unbound, manuscripts, or in thick miscellanies ('grete bokes'), for men like John Paston. The readers of the Fifteenth Century fed off the authors of the Fourteenth. There was no patronage for a new movement here, no stimulus for authors to try and express the changing ideals of the time. Manuscripts of Chaucer and Langland multiplied (all eighty-two copies of the *Tales* date from the Fifteenth Century). *Piers* finds a place in books written for this market side by side with Mandeville's *Travels* and chronicles of England. Certainly there is no question, by the Fifteenth Century, of *Piers* being read only by priests. The inventory of the books of a member of Lincoln's Inn in 1459 includes Langland's poem side by side with the *Canterbury Tales*, *Bevis of Hampton*, and the *Siege of Troy*¹, and there seems no reason to deny – although there is no certain evidence either way – that such men were reading the poem during Langland's lifetime.

We must think, then, of *Piers Plowman* reaching two kinds of audience – the old audience of clerks, and the new one of prosperous, literate laymen. It is not necessary for the present purpose, nor is the evidence sufficient, to assess the relative importance of these two kinds of reader. The point is that both were equally unlike, and unlike in the same way, the groups of local listeners for which *Sir Gawain* or any other alliterative poem was written. In *Piers* we see, uniquely, alliterative poetry adapting itself, its conventions of language and structure, to the demands of this new situation – to an

--

¹) J. M. Manly and E. Rickert, *The Text of the Canterbury Tales* (Chicago, 1940), I, 610.

audience of heterogeneous literary experience and expectations, reached not through oral recitation but through the dissemination of manuscripts. I believe that many features of *Piers Plowman* can profitably be considered from this point of view – as products of such an adaptation. A poetic tradition must in some way be modified in the face of such new conditions of production as I have outlined above. This is not a Marxist view. Alliterative poetry had always demanded an unusually high degree of cooperation between the poet and his audience. It depended on shared literary experience – most obviously, on a knowledge of a specialised kind of poetic language. Such knowledge was, by the Fourteenth Century, effectively limited to certain parts of England – the areas to the North and West normally associated with the Alliterative Revival. Within these areas alliterative poetry could function as it had always functioned – before local audiences acquainted with, and delighted by, its traditions. But Langland – himself, if we accept the conventional account, living in distant London – could depend on no such sympathetic audience of initiates. Why should John Ball, or Walter de Bruge, have known anything more than Chaucer of the ways of ‘rum, ram, ruf’?

To suggest the kind of modifications to which the traditions of Alliterative Poetry were subject under such conditions, we may consider very briefly Langland’s handling of the inherited poetic language.

Let us take, for the purposes of comparison, the two poems of the Revival most closely related in many ways to *Piers* – *Wynnere and Wastoure* and *The Parlement of the Thre Ages*. These poems may fairly be taken as representing the staple alliterative type for our purposes. They bear all the marks of having been produced for the older kind of local audience – for example, the line already quoted from *Wynnere and Wastoure*, ‘fill freschely and faste for here a fit endes’, makes no sense in any other context – and there is no evidence to suggest that they achieved the kind of wide currency which we have noted in the case of *Piers*. A comparison between the language of these poems with that of Langland’s poem will suggest the significance of this contrast.

Here, then, is a passage to illustrate the common poetic language of these poems – the beginning of the description of Youth, from the *Parlement of the Thre Ages*:

The firste was a ferse freke, fayrere than this othire,
A bolde beryn on a blonke, bowinne for to ryde,
A hathelle on ane highe hors with hawke appon hande.
He was balghe in the breste and brode in the sholdirs. (109–12)

This fairly, though not too flatteringly, represents the poetic language of the Revival. There are, according to the lists given in J. P. Oakden's *Alliterative Poetry in Middle English*, three 'chiefly alliterative' poetic words in these lines – hathelle, blonke, and balghe – and two more widely used poetic synonymms for man – freke and beryn. These words are deployed by the poet in emphatic parallel phrases (ferse freke . . . bolde beryn on a blonke . . . hathelle on ane highe hors) which here clog the development of the description – the first half of the second and third lines hardly does more than recapitulate the sense of the line before on a new alliterating letter. We are told three times that Youth was a man, twice that he was warlike, twice that he sat on a horse, and once that he intended to ride it. Alliterative poetry does not always press its points so hard; but it can hardly be denied that diffuseness of this kind is the characteristic fault of the poets of the Revival. They seem to rely on the intrinsic interest of the alliterative line and language to hold the audience's attention, as if, sometimes, the mere display of the words were enough. The sense is continually being forced to eddy back in order to include another synonym.

I do not feel in Langland's poem this kind of primary pleasure in the alliterative poetic language. Langland often is diffuse; but his diffuseness is not of the kind illustrated above. His arguments may sometimes go round in circles; but this is not because they are being driven off their course in search of poetic synonyms. It would be impossible to find a passage like the one quoted above in *Piers Plowman*. *Piers* is distinguished within the Revival by the extreme economy with which the alliterative poetic diction is used – Oakden distinguishes only ten 'characteristically alliterative' words in the whole poem. I suggest that this feature of the poem is not

fortuitous. A poetic language flourishes where it is a common language – this is true, at any rate, of the Middle Ages – shared in a given community by the poet and his audience. The naive pleasure in alliterative words and phrases, indefinitely repeated, which marks some of the long narrative poems of the Revival, testifies to such a situation. It was not Langland's situation.

Significantly, where we do find 'characteristically alliterative' words used in *Piers Plowman*, it is in a new way – for secondary, ironical effects. Langland seems to be using the traditional language as a point of literary reference, as it were from outside. Here is an example from Passus III. Lady Mede has been arrested and brought before the king:

Curteysliche the clerke thanne, as the Kyng hight,
Toke Mede bi the middel and broughte hir into chaumbre,
And there was myrthe and mynstralaye Mede to plesse.
They that wonyeth in Westmynstre worschipped hir alle;
Gentelliche with ioye the Iustices somme
Busked hem to the boure there the birde dwelled . . . (9-14)

Mede is being treated courteously, like a guest in a castle, (Edward III was much admired for treating prisoners in this way). The disingenuous politeness of the Westminster household is ironically pointed by the use of the language of the alliterative romances. 'Myrthe and mynstralaye' is a phrase which occurs often in such poems (see for example *Gawain* 1952-3: 'With merthe and mynstralsye, with metes at hore wylle, They maden as mery as any man moghten'). It is used again ironically by Langland in XI 35; and here, together with the phrase 'busked hem to the boure', it serves to evoke the genuine romance ideal of courtesy for a kind of mock-courtly effect. Here, too, for the only time, the poetic word 'birde' is used of Lady Mede, implying the same kind of ironical contrast with the heroine of an alliterative romance.

This oblique use of the alliterative diction for an effect of literary irony is not easy to parallel elsewhere in the poems of the Revival. It is quite unlike the simple primary use illustrated from *The Parlement of the Thre Ages*; and it suggests a more sophisticated and disengaged relation to the tradition, such as might be expected from a poet writing for a hetero-

geneous and impersonal audience. Certainly it might be expected from such a poet that he would play down the traditional poetic language, if only for the practical reason that many of the words would not be understood by many of his readers; and we find Langland doing this. If the language of *Piers Plowman* seems less remote from modern English than that of most of the alliterative poems, this is not only because of its dialect. It is because Langland was, from this point of view, on the edge of the alliterative tradition, little concerned with reproducing its peculiar linguistic effects. The contrast between his work and the verbal extravagances of the *Pearl* is striking.

In this respect, Langland is, of all the poets of the Revival, nearest to modern taste. He is least infected by the pernicious Medieval idea of amplification 'longius ut sit opus' (the phrase is from Geoffrey of Vinsauf). He can be accused of 'circum-cogitatio' but not of 'circumlocutio' or gratuitous poeticism. His impatience with such superfluous elaboration can be seen if we compare the opening of his poem with that of *Wynnere and Wastoure*. The convention of the allegorical dream had become part of the alliterative poet's stock-in-trade, and with it the convention of the dream prologue, explaining how and where the poet fell asleep. This usually involved some kind of formal description of a pleasant landscape ('locus amoenus') built up, perhaps, according to the precepts of the rhetoricians. Such a set piece occurs at the beginning of *Wynnere and Wastoure*:

Fele floures gan folde ther my fote steppede.
 I layde myn hede on ane hill, an hawthorne besyde,
 The throstills full throly they threpe togedire,
 Hipped up heghwalles fro hesels tyll othire,
 Bernacles with thayre billes on barks they rounge,
 The jay janglede on heghe, jarmede the foules:
 The bourne full breinely rane the bankes bytwene . . . (35-41)

This is very medieval. The author, who refers to poets as 'makers of myrthes that matirs couthe fynde' in the course of the prologue, builds up the piece by an accumulation of detail which conforms exactly to his description of the poet as 'finding matter' (the vernacular equivalent of the rhetorician's 'in-

ventio'). The corresponding passage in *Piers Plowman* is quite different:

I was very forwared and went me to rest
Under a brode banke bi a bornes side,
And as I lay and lened and loked in the wateres,
I slombred in a slepyng, it sweyued so merye. (7-10)

Here the vision prologue is stripped down to its bare essentials. All we are given in the opening lines of the poem is the sun, the bank, and the brook, and the dream begins. For Langland, the dream is a structural device; and he does not exploit its decorative possibilities in the manner of *Wynnere & Wastoure*, *The Parlement of the Thre Ages*, or *Pearl*.

Here, as in the matter of the alliterative diction, the comparison goes in Langland's favour. Certainly he falls victim to a hypertrophied poetic language, a conventional automatism of style and treatment, much less frequently than most poets of the Revival. I suggest that this was, at least partly, because Langland did not belong to, or write exclusively for, those regional groups to whom such predictable effects were as acceptable as the equally predictable course of a church service. *Piers Plowman* would have been impossible, of course, without the Alliterative tradition; but we must recognise Langland's special relation to this tradition. It is a relation which permits our talking of his originality much more freely than we would of any other poet of the Revival – his handling of the vision form itself is a case in point (the use, in the B version, of ten visions, with a very definite structural function, cannot be paralleled elsewhere in Medieval literature). Langland's originality, the special characteristics which his poem presents when we compare it with other poems of the Revival, bear, I suggest, some relation to his unique situation with regard to his audience. Langland's was the modern situation – more modern than Chaucer's. His poem was destined for an audience as variegated as our Reading Public; and this, at the least, freed him from some of the exact pressures exerted on an author by a close familiarity with his readers & their tastes. Very few medieval authors were as free as Langland of such pressures; certainly none of the alliterative poets. When we

compare *Piers Plowman* with *Sir Gawain* we will be aware both of gains and losses. The proportion of gain to loss is another subject. The differences are indisputable. It has been argued in this paper that an understanding of the unique nature of Langland's audience helps in the discussion of such points – and they are points which demand discussion if the Alliterative Revival is to be brought into any sharper focus.

LONDON

J. A. BURROW

ALEXIUS MIT DER STIEGE

Eine Legendenstudie

In der mit Kunstschatzen reichlich ausgestatteten Filialkirche Bad Oberdorf (Allgäu) befindet sich ein ehemaliger Retabelflügel mit einer Darstellung des hl. Alexius, der sich auf eine Stiege stützt. Dieses Attribut¹⁾ des Heiligen ist in die volkstümlichen Legendare eingegangen; es gehört seit dem Ende des Mittelalters so fest zur Person des hl. Alexius wie der Drache zum hl. Georg oder die Leier zur hl. Caecilia. Man sollte daher annehmen, daß der Platz unter der Treppe als Domizil des Heiligen in allen bedeutenderen Ausformungen der Legende anzutreffen sei. Mit Ausnahme der altfranzösischen Vita des hl. Alexius²⁾, die etwa 1050 geschrieben wurde³⁾, ist das jedoch nicht der Fall. Die lateinische Quelle⁴⁾, die syrisch-arabische Lebensbeschreibung⁵⁾, die *Legenda Aurea* des Jakobus de Voragine⁶⁾, die *Gesta Romanorum*⁷⁾, die

¹⁾ Vgl. dazu Braun, *Trachten und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Stuttgart 1943, p. 59. Danach befinden sich weitere bildliche Darstellungen des hl. Alexius mit der Treppe in Oberstadion, St. Pankraz und Oberbiberg. Ferner: Pfeiderer, *Attribute der Heiligen*, Ulm 1898.

²⁾ Abgedruckt im afrz. Übungsbuch, ed. W. Förster und E. Koschwitz, Leipzig 1915, p. 98 ff.

³⁾ Zur Frage der Datierung siehe H. Lausberg, "Zur afrz. Metrik", *Herrigs Archiv*, Bd. 191, p. 202 ff. Ferner H. Lausberg, "Zum afrz. Alexiuslied", *H. A.* 191, p. 285 ff.

⁴⁾ *Acta Sanctorum* Jul. IV, p. 251 ff. Gereke setzt vor B noch B', eine Fassung, die dem Original näherstehen soll. Mit der Frage dieses byzantinischen Originals setzt sich vor allem M. Rösler in: *Die Fassungen der Alexiuslegende* (Wien 1909) auseinander. Gegen Amiaud (siehe Fußnote 5) glaubt sie nicht an ein verlorenes byzant. Original. Vgl. p. 9 ff.

⁵⁾ *La Légende Syriaque de St. Alexis l'homme de Dieu*, par A. Amiaud, Paris 1889, ferner: *Acta Sanct.* Jul. IV.

⁶⁾ *Legenda aurea* C. XCIV, p. 403 ff.

⁷⁾ *Gesta Romanorum*, ed. Oesterley, Berol. 1872, p. 296 ff.

Legende Konrads von Würzburg¹⁾ sowie die frühen englischen Fassungen²⁾ (um nur einige bekanntere Beispiele zu nennen) erwähnen die Stiege nicht. In der lateinischen *Vita* erhält Alexius einen nicht näher beschriebenen Platz im Atrium des Hauses: "Et deputato ei ministro, jussit eum recipi et facere ei grabatum in atrio domus suae ut intrans et exiens videret eum." Da Eufemian, dem Vater des Alexius, 3000 Diener untertan waren, muß der Verfasser wohl an einen großen Palast gedacht haben, in dem das Atrium seinen ursprünglichen Zweck als Wohnraum verloren hatte und zu einer Art Vorhalle geworden war. Von hier aus gingen bei zahlreichen römischen Palästen dieser Zeit Treppen zu den oberen Stockwerken, so daß der Verfasser durchaus von der Vorstellung des Lagers unter der Stiege ausgehen konnte, ohne das expressis verbis auszudrücken. Dazu paßt jedenfalls recht gut die Schilderung der Leiden des Alexius im elterlichen Haus: Die Küchenjungen verlachten ihn und schütteten Spülwasser auf sein Haupt. ("Pueri quoque coeperunt deridere eum et aquam qua discos lavabant super caput eius fundebant.") Obwohl einer anschaulichen Verdeutlichung des Vorganges keinerlei Hilfen geboten werden, muß man doch wohl annehmen, daß die Küche im oberen Stockwerk untergebracht war und die Belästigungen des Alexius von einem höher gelegenen Punkte, d. h. von der Treppe aus erfolgten. Diese Vorstellung ergibt sich mit solcher Selbstverständlichkeit, daß Maßmann sie gegen den Text der von ihm abgedruckten *Vita* annimmt³⁾. Er sagt bei der Vergleichung des lat. Textes B mit A⁴⁾: "In des Vaters Hause weilt Alexius siebenzehn Jahre in seinem grabato unter der Stiege"⁵⁾.

¹⁾ Ed. P. Gereke, Halle 1926.

²⁾ Furnivall druckt den Text in vier Versionen nach sechs Mss., *E. E. T. S.* O. S. 69, p. 19ff. Vergleiche auch: J. Schipper, *Engl. Alexiuslegenden aus dem XIV. u. XV. Jh.* Quellen und Forschungen, Straßburg 1847, ferner Horstmann, *Altenglische Legenden*, N. F. Heilbronn 1881.

³⁾ H. F. Maßmann: *St. Alexius Leben in acht gereimten mhd. Bearbeitungen*, Quedlinburg 1843, p. 27.

⁴⁾ *Cod. Schefflar 138*, Bl. 82d–84b, abgedruckt bei Maßmann.

⁵⁾ Maßmann, p. 27. Vgl. dazu: *Recull de Exemples e Miracles tretes de un manuscript en pergami del començament de segle XV*. Diese catalanische

Es ist daher nicht verwunderlich, daß die nachfolgenden Versionen das Bild der Stiege einführen und ausmalen. Die von Maßmann irrtümlicherweise für gleich alt erklärte Handschrift A¹⁾ weist Alexius einen Platz "sub ascensorio palatii" zu.²⁾ Diese wie auch die afrz. Fassung arbeiten vor allem die Rolle der Braut heraus, die in B nur unbedeutende Randfigur ist. Wenn das afrz. Alexiuslied wirklich als Moritat für ein Nonnenkloster geschrieben worden ist³⁾, konnte der Dichter auf die Treppe einfach nicht verzichten. Das Gedicht war dann zunächst Bildbeschreibung, wobei das Wort als sekundäres Element zum optischen Eindruck hinzutrat. "Feminisierung"⁴⁾ und Veranschaulichung gehen also Hand in Hand; die Fassungen in dieser Tradition sind von Maßmann nicht ungeschickt "bräutliche Gruppe" genannt worden. Sie sind im allgemeinen daran zu erkennen, daß der Tote seinen Brief weder dem Vater, noch dem Papst, sondern nur der Braut übergibt. Die psychologisch so schwer verständliche Handlungsweise des jungen Alexius wird in diesen Fassungen besser motiviert und dem Leser annehmbar gemacht. Während der Brautnacht und nach der Rückkehr des Alexius tritt die Braut wesentlich mehr in Erscheinung als in B. Schließlich wird sie neben dem Gemahl bestattet, wobei die Rechte des längst Verstorbenen ihr entgegenwinkt und die Gebeine ihr Platz machen. Aus der ursprünglich schlichten und durch ihre Einfachheit zu Herzen gehenden Legende ist also durch Hervorhebung der Rolle der Frau eine Art Roman geworden, der das religiöse Anliegen dem literarischen unterordnet⁵⁾.

In diesen Fassungen wird die Treppe als dichterisches Mittel der Veranschaulichung benutzt. Auch wer nicht mit dem Zeigestock auf ein Bild weisen kann, braucht eine an-

Version enthält einen Holzschnitt, der Alexius unter einer Treppe liegend darstellt, obwohl im Text "cambreta" steht. Siehe dazu: Rösler a. a. O. S. 61 ff.

¹⁾ *Cod. Monac. Ratisbon. et Scheftlar 138*, bei Maßmann, p. 157. Vgl. dazu: Rösler a. a. O. S. 19.

²⁾ Maßmann p. 161.

³⁾ Wie Lausberg im *Archiv* 191, p. 302 ff. in kühner, aber philologisch dennoch korrekter Beweisführung darlegt.

⁴⁾ Lausberg, *Archiv* 192, p. 58.

⁵⁾ Vgl. Schneegans, "Die romanhafte Dichtung der Alexiuslegende", *MLN* 1888, p. 247 ff., ferner: Gereke, *Einleitung zu Konrads Legenden*, p. VI f.

schauliche Leitvorstellung, wenn er zum Herzen sprechen will. Auf diese Weise verwendet das Märchen den Alexiusstoff: "Da ließ ihm die Königin aus Mitleid einen Platz unter der Treppe anweisen und ihm täglich durch zwei Diener Essen bringen."¹⁾ Daß der Platz unter der Stiege der niedrigste und verachtetste im ganzen Hause ist, können selbst Kinder verstehen. Die Legenden der bräutlichen Gruppe benutzen die Treppe neben ihrer sinnfälligen Ausdruckskraft aber auch noch in symbolisch-suggestiver Weise, wobei eine ganze Reihe von Bezügen nur leise angedeutet werden²⁾: Die Erniedrigung des Alexius unter die geringsten seiner ehemaligen Diener, die nun über ihm stehen und ihn mit Kot bewerfen, Askese und Verzicht auf all das, was erst durch Besteigen der Treppe zugänglich wäre und schließlich: Verherrlichung nach seinem Tode, da die Großen des Landes ihn unter seiner Stiege hervorholen und im Triumph durch die Straßen tragen.

Bei den deutschen Bearbeitungen der Alexiuslegende ist zwar die Aufteilung nach kirchlichem Typ (Übergabe des Briefes an den Papst) und bräutlichem Typ deutlich zu erkennen; die Treppe jedoch enthalten sie mit Ausnahme Konrads von Würzburg alle. Hermann von Fritzlar (1349) läßt Alexius "under ein treppin zwischen ezzelouben und kuchen" wohnen, und Breining (1488) beschreibt die Schlafstätte des Heiligen, (die in F³) noch ein Lager aus Heu und Stroh gewesen war) als die Kammer eines Knechtes unter der Stiege, die zur Aufnahme des Alexius geräumt wurde. All das läßt erkennen, daß sich die Verfasser – mit einziger Ausnahme Konrads, der eine Vorstufe der Bollandistenvita B benutzte⁴⁾ – nicht an ein einziges Manuskript als Vorlage halten, sondern selektiv verfahren⁵⁾.

¹⁾ Grimms *Kinder- und Hausmärchen*, Berlin 1819, II p. 295. Vgl. Maßmann a.a.O. S. 190. ("Armut und Demut führen zum Himmel, aus dem Paderbornischen.")

²⁾ Das Leben unter der Stiege symbolisiert in der weltlichen Dichtung häufig Undankbarkeit gegenüber dem Alter. Siehe Maßmann p. 41.

³⁾ Benennung der Handschriften nach Maßmann.

⁴⁾ Vgl. dazu: Janson, *Studien über die Legendendichtungen Konrads*, Marburg, Diss. 1902.

⁵⁾ Wie bewußt der Dichter von A auswählt, ist aus der Tabelle bei Maßmann p. 31 zu entnehmen.

Das trifft nicht auf die mittenglischen Bearbeitungen zu, von denen schon des öfteren gesagt wurde, daß sie ihren lateinischen Quellen gegenüber aus Furcht vor Profanierung der Stoffe besondere Treue bewahren¹⁾. Daher sind auch die mittenglischen Legenden arm an anschaulichen Beschreibungen²⁾. Das Bild der Treppe fehlt in sämtlichen von Furnivall und Horstmann abgedruckten Manuskripten³⁾. Das mag zunächst einmal damit erklärt werden, daß alle in gewissem Grade der Bollandisten *vita* B als Quelle folgten⁴⁾. In *Laud* 622 und im *Cotton Ms* erhält Alexius einen Platz in der Halle, womit offensichtlich "atrium" übersetzt wird. *Laud* 463 und *Trinity Ms* haben noch allgemeiner: "to his hous þe pore he broughte" (Z. 319). *Ms Ashmol.* 42 und *Ms Cbr.* Gg V, 31⁵⁾ geben Alexius sogar ein Zimmer, in dem er allein ("be him ane") wohnen soll. Eufemian läßt ihm einen Schlüssel anfertigen, damit er nach eigenem Gutdünken ("ate his will") kommen und gehen kann.

Die letzte Stufe dieser Entwicklung weisen die beiden nahe verwandten Mss. *Vernon* und *Laud* 108⁶⁾ auf. Um seines eigenen Sohnes willen gewährt Eufemian hier dem armen Pilgersmann ein ganzes Haus, in dem er ohne irgendwelchen Gefährten leben soll:

He grantede him, as i ou telle
An hous al-one þer-in to dwelle
Wipouten eny fere;
And a mon þat scholde him gete,
& bringe him boþe drinke and mete,
Whon that mester were⁷⁾.

¹⁾ So z. B. H. Quistorp, *Studien zu Lydgates Heiligenlegenden*, Diss. Bonn 1951, p. 27.

²⁾ Ibidem.

³⁾ Furnivall, "The Legend of St. Alexius from six Manuscripts", *EETS* 69. Die Mss.: *Laud Ms* 622, *Cotton Titus A* XXVI, *Vernon Ms.* Leaf 44, *Laud Ms.* 108, *Laud Ms.* 463, *Trin. Coll. Ms.* Oxford 57.

⁴⁾ Vor allem *Laud* 108, das eine ganze Reihe von wörtlichen Anklängen aufweist.

⁵⁾ Abgedruckt von Horstmann, *Altengl. Legenden*, N. F., Heilbronn 1881, p. 182.

⁶⁾ Furnivall, p. 51.

⁷⁾ *Vernon Ms.*, bei Furnivall p. 51, 295–300.

Hier ist also die drastisch anschauliche Situation des Lebens unter der Treppe ganz aufgegeben worden. Die Großzügigkeit des edlen Eufemianus, seine Liebe zu dem verschollenen Sohn und seine Barmherzigkeit armen Pilgern gegenüber werden im schönsten Lichte gezeigt. Aber die Vorstellung der Stiege hatte sich mittlerweile so fest mit dem Leben des Alexius im Vaterhaus verbunden, daß sie auch in dieser Fassung nicht ganz beseitigt werden konnte. Unbekümmert um den logischen Zusammenhang fährt *Vernon Ms.* nämlich fort:

Servaunts þat were proude and jinge
 þei driuen him ofte to skorninge
 As heo eoden *up and down*; (!)
 And ofte-sipes broth of fissesches
 & watur þat þei wosschen in dissches
 Heo casten upon his croun¹⁾.

Kein Wunder, daß der Schreiber von *Laud 108* den Zusammenhang völlig mißverstand und Alexius nun selbst Schüsseln spülen läßt: "& water, as he wesch here dissches, þei caste upon his croun"²⁾. Wunsch und Bedürfnis nach eigenen Akzenten und Nuancen kommen also immer wieder in Konflikt mit der übermächtigen Tradition, vor allem mit der Leitvorstellung der Stiege, die, einmal mit der Person des Alexius verbunden, nicht wieder aufgegeben werden kann.

BONN

K. H. GÖLLER

¹⁾ Vers 307–312.

²⁾ Siehe dazu: Schipper, *Englische Alexiuslegenden aus dem 11. und 15. Jahrh.*, Straßburg 1877, p. 102.

VERS UND TEXT IN DEN DRAMENMANUSKRIPten DER SHAKESPEAREZEIT

Der Dramenvers der Shakespearezeit, so wie er uns im Druck überliefert ist, scheint zum mindesten beim ersten Zusehen voll grober Abweichungen vom "reinen" Typ des Blankverses zu sein. In der Beurteilung dieser Unregelmäßigkeiten ist man sich bis zum heutigen Tage uneinig. So setzt P. Simpson in seiner Studie über Shakespeare's Versification¹⁾ als selbstverständlich voraus, daß damals Lizenzen, wie der Alexandriner und das Fehlen des Auftakts erlaubt und üblich gewesen seien²⁾. Andere neuere Veröffentlichungen behaupten dies wenigstens von der doppelten Senkung³⁾. Van Dam⁴⁾ dagegen streitet die Existenz jener sämtlichen Lizenzen überhaupt ab, und recurriert dafür zur Erklärung der überlieferten Versunregelmäßigkeiten auf eine damals gegenüber heute unvergleichlich größere Elastizität der Sprache; diese habe er-

¹⁾ P. Simpson, *Studies in Elizabethan Drama*, Oxford 1955. Vgl. meine Besprechung im *Shakespeare-Jahrbuch* 1956. Es ist auch bezeichnend, daß in zahlreichen sonstigen Besprechungen dieses Werkes die dort geäußerten Ansichten über den Bau des damaligen Dramenverses immer unbeanstandet bleiben.

²⁾ Schipper in seiner *Neuenglischen Metrik*, Bonn 1888 hält dazu sogar klingende epische Zäsur, Fehlen der Senkung nach der Zäsur, Fehlen einer Hebung u. a. für erlaubte Lizenzen dieser Epoche. Ähnlich M. A. Bayfield, *A Study in Shakespeare's Versification*, Cambridge 1920; darüber eine ausführliche Besprechung von Max Förster im *Anglia Beiblatt*, Band 34, S. 325 bis 338, die in vielem die Ergebnisse der vorliegenden Untersuchung bestätigt.

³⁾ Z. B., freilich in sehr vorsichtiger Form, Th. Finkenstaedt, "Zur Methodik der Versuntersuchung bei Shakespeare," *Shakespeare-Jahrbuch* 1954.

⁴⁾ B. A. P. van Dam and C. Stoffel, *William Shakespeare, Prosody and Text*, Leyden 1900. B. A. P. van Dam, *The Text of Shakespeare's Hamlet*, London 1925.

laubt in riesigem Umfang Aphäresis, Synizese, Synkope auch von Kombinationen von Vokalen und Konsonanten, ja von ganzen Silben und Partikeln (wie *brother-law* für *brother-in-law*), Auslassung von Konsonanten und vor allem Apokope, der sämtliche Endungen des Englischen, auch die umfangreichsten unterworfen gewesen seien, endlich Kontraktionen aller Art und sogar Ausfall ganzer Worte. Die Unregelmäßigkeiten des überlieferten Textes erklärten sich dann neben reinen Textverderbnissen dadurch, daß zwar diese Sprachlizenzen gelegentlich im Druck erschienen (wie er vielfach nachweist), sie aber doch gewöhnlich von den wenig gewissenhaften Druckern und Schreibern normalisiert wurden, oder auch die Autoren sie nicht durch die Schreibung anzeigten. Van Dam findet seine Ansichten auch durch die reichausgebildete metrische Theorie der Epoche bestätigt. Saintsbury¹⁾ sucht dieses Argument ohne allen Erfolg durch die Behauptung zu entkräften, Theorie und Praxis hätten eben damals nichts voneinander gewußt. – In einer gewissen Übereinstimmung mit van Dam – von dem er im übrigen nichts gewußt hat – befindet sich Bridges in seiner bekannten Studie über *Milton's Prosody*, deren Thesen neuerdings weitere Unterbauung in einem Aufsatz von George A. Kellog gefunden haben²⁾. Kellog findet eine vollkommene Übereinstimmung von Bridges' Feststellungen über Miltons prosodische Praxis mit der italienischen prosodischen Theorie des 16. Jahrhunderts. Auch die englischen Theoretiker der Renaissance – Puttenham, Campion, Alexander Gill – stehen im wesentlichen auf dem Standpunkt der genannten Italiener. Danach erlaubte die damalige metrische Theorie das, was man damals "Metaplasmus" nannte – Elision und Kontraktion, aber auch Zerdehnung von Worten – in unvergleichlich größerem Ausmaß als später. Berücksichtigt man nun diese größere Freiheit des Metaplasmus, so ist der Vers Miltons ganz frei von Lizenzen. Kellog stimmt also im wesentlichen mit van Dam überein, wenn er auch in der Möglichkeit der Elision nicht so weit geht, wie dieser, und

¹⁾ *History of English Prosody* II, S. 200, 348.

²⁾ "Bridges' Milton's Prosody and Renaissance Metrical Theory", *PMLA* March 1953. Zu den gleichen Ergebnissen in der Frage der Elision kommt S. Ernest Sprott, *Milton's Art of Prosody*, Oxford 1953.

vor allem das Bestehen fester Regeln im damaligen Zeitbewußtsein nachweist, die wenigstens von Milton auch gekannt und beachtet worden seien.

Die Frage ist nun, ob das alles auch für die Dramatiker zutrifft, d.h. ob auch sie unter Verzicht auf alle metrischen Lizenzen völlig regelmäßige zehn- bzw. elfsilbige Verse schreiben¹⁾. Die gewaltige Bedeutung einer endgültigen Lösung dieser Fragen liegt auf der Hand. Es ist schon für die künstlerische Interpretation wesentlich, zu wissen, was für eine Art Vers die Dramatiker schreiben wollten. Manche Unregelmäßigkeit, in die man irgendeine ästhetische Absicht hineingesehen hat, könnte sich dann als nur scheinbar erweisen oder hätte ihren Grund in einer Textverderbnis. Man hat weiter Versunregelmäßigkeiten auch unter den metrischen Kriterien zur Datierung der Dramen Shakespeares verwendet²⁾. Auch auf derartige Versuche könnte ein neues Licht fallen. Am wertvollsten ist eine solche Untersuchung natürlich für die Textkritik. Gelänge es nachzuweisen, daß es im Dramenvers keine eigentlichen Lizenzen gab, so würden alle nicht durch Elisionen usw. aufzulösenden Unregelmäßigkeiten auf Textverderbnisse deuten. Deren Umfang ist nun wahrscheinlich leider erheblich größer, als gewöhnlich zugegeben wird. Freilich sind auch hier van Dams geradezu maßlose Folgerungen, die er aus seinen unvorsichtig angewandten metrischen Kriterien zieht, abzulehnen³⁾. Aber in manchen Arbeiten der englischen bibliographischen Schule ist man immer noch geneigt anzunehmen, Shakespeares Dramen seien normalerweise von den Manu-

¹⁾ Die Frage des Versrhythmus ist hier von geringerer Bedeutung; Kellog macht es wahrscheinlich, daß man vielfach, wie in den romanischen Sprachen, nur die Silben zählte ohne Rücksicht auf einen jambischen Rhythmus. Es ist aber gegen Kellog festzuhalten, daß die zehnte Silbe immer betont sein mußte. Nach F. T. Prince, *The Italian Element in Milton's Verse*, Oxford 1954 mußte daneben auch die vierte oder sechste Silbe betont sein. Vgl. dazu auch die ausgezeichnete Kritik der Theorien Sprotts in seinem oben zitierten Werke durch E. Mertner, *Anglia* Band 73, S. 229–239.

²⁾ So zuletzt Karl Wentersdorf, "Shakespearean Chronology and the Metrical Tests", *Shakespeare-Studien*, Festschrift für Heinrich Mutschmann, Marburg 1951.

³⁾ Vor allem in einem Aufsatz über "Alleyn's Player's Part of Greene's Orlando Furioso", *English Studies*, II, S. 185ff.

skripten des Autors gedruckt. Die zahlreichen erhaltenen Dramenmanuskripte der Epoche zeigen aber, was an sich schon der gesunde Menschenverstand nahelegte, daß fast immer ein eigenes Bühnenmanuskript vom Autorenmanuskript kopiert wurde, und dieses Bühnenmanuskript diente naturgemäß häufig als Druckunterlage¹). Außerdem gab es die Lesemanuskripte für Liebhaber. Alles das bedeutet aber zusätzliche Quellen von Textverderbnissen, wenn auch diese Abschriften oft von berufsmäßigen Schreibern und dann nachweislich recht korrekt sind. Aber die damaligen Drucker solcher Literatur waren jedenfalls notorisch nachlässig²). Man muß also leider in einem Dramentext der Shakespearezeit immer mit sehr zahlreichen Verderbnissen rechnen. Eine genaue Feststellung der damals geltenden prosodischen Gebräuche wäre das wichtigste Mittel sie aufzudecken.

Dafür besitzen wir nun eine völlig sichere Erkenntnisquelle. Unter den erwähnten erhaltenen Dramenmanuskripten gibt es auch eine ganze Reihe, die von der Hand des Autors stammen. Hier haben wir also den elisabethanischen Dramenvers, wie ihn die Autoren schreiben wollten, ohne alle Verderbnisse durch Abschrift und Druck. Die hier in Betracht kommenden Manuskripte sind die folgenden:

1. *John a Kent and John a Cumber*, von Anthony Munday, Ca. 1590. Ausg. Malone Society Reprints 1923, Tudor Facsimile Texts 1912.
2. *The Two Noble Ladies*, 1622–23. Ausg. Malone Society Reprints 1930.
3. *Believe as you List*, von Massinger. Vom Zensor genehmigt 6. Mai 1631. M. S. R. 1927.

¹) W. W. Greg, *The Editorial Problem in Shakespeare*², Oxford 1951 stimmt mit dem Verfasser darin überein, daß die Bühnenabschrift der Normalfall war. Eine vorläufige Orientierung über die erhaltenen Dramenmanuskripte gibt W. W. Greg, *Dramatic Documents from the Elizabethan Playhouses*, Oxford 1931. Vgl. auch W. W. Greg, *The Shakespeare First Folio*, Oxford 1955; Fredson Bowers, *On Editing Shakespeare and the Elizabethan Dramatists*, University of Pennsylvania Press, 1955.

²) Von Middletons *Game at Chess* sind nicht weniger als sechs Lesemanuskripte und drei Drucke erhalten, zwischen denen sich ein zuverlässiger Stammbaum herstellen läßt. Danach führen die von dem professionellen Schreiber der King's Men, Ralph Crane, stammenden Abschriften durchschnittlich etwa 20 neue Verderbnisse ein, die von einem weniger geübten Schreiber stammenden dagegen zwischen 60 und 80, Drucke aber zwischen 130 und 330!

4. *The Launching of the Mary*, von W. Mountfort. Vom Zensor genehmigt 27. Juni 1633. M. S. R. 1934.
5. *Sir Thomas More*, von mehreren Autoren. Wahrscheinlich 1601. M. S. R. 1911. Tudor Facsimile Texts 1910.
6. *The Captives*, von T. Heywood. 1624. M. S. R. 1953.
7. *The Escapes of Jupiter*, von T. Heywood. ca. 1625. Br. Mus. Ms. Egerton 1994(4)¹).

Auch unter den erhaltenen Lesemanuskripten für Liebhaber befinden sich solche, die vom Autor hergestellt sind, z. B. *Dick of Devonshire* von 1626. Doch kopiert hier der Autor von einer für die Bühne bearbeiteten Aufführungshandschrift, wie sich besonders aus einer Reihe von Bühnenanweisungen ergibt, die von der Art sind, wie sie nur vom Souffleur zu stammen pflegen. Man merkt nun freilich, daß sich der Autor bemüht, die Textverderbnisse der ihm vorliegenden Abschrift zu beseitigen; doch ist ihm dies zumal im Vers nicht ganz gelungen; dieses Manuskript muß daher für unsere Untersuchung ausscheiden. Anders steht es mit dem ebenfalls vom Autor selbst abgeschriebenen Lesemanuskript von *The Swisser* (1631? Ausg. A. Feuillerat, Paris 1904), denn hier ist die Vorlage offensichtlich das Originalmanuskript des Autors. Wir werden es daher als Material verwenden²). Das Manuskript von *Charlemagne, or the Distracted Emperor* (ca. 1605, M. S. R. 1937) wird vom Herausgeber und ebenso von Greg als wahrscheinliches Autorenmanuskript angesehen. Die zahlreichen Textverderbnisse und dazu auch die bei Autorenmanuskripten ungewöhnliche Art der Akt- und Szeneneinteilung³) deuten aber auf ein Schreibermanuskript.

Alle diese Autorenmanuskripte bieten nun in unserer Frage ein völlig einheitliches Bild: Der Vers ist durchwegs von einer geradezu mechanischen Regelmäßigkeit. Es fehlen alle

¹) Dieses einzige nicht in einer textkritischen Ausgabe vorliegende Ms konnte im Original eingesehen werden.

²) Der Text des von der Hand des gleichen Autors geschriebenen Ms von *The Inconstant Lady* war mir nicht zugänglich, doch genügt es für unsere Zwecke, die Gebräuche eines Autors an einem von ihm stammenden Ms zu studieren.

³) Schreiber vernachlässigen zum Unterschied von den Autoren die Szenen und geben nur Akteinteilung, weil nur sie für die Aufführung wichtig war.

Lizenzen, man kann oft 1000 Verse durchlesen, wo sich alles ohne Zwang in das 10- bzw. 11-Silbenschema fügt. Besonders bezeichnend für diese metrische Pedanterie ist die Art, wie sich kurze Reden, Zwischenrufe, Ausrufe u. dgl. in einer geradezu rührenden Weise zu vollen Blankversen zusammenzufügen pflegen. Kein Fuß und keine Silbe ist dabei ausgelassen oder überzählig. Beispiele für diese meist auf jeder Seite anzutreffende Übung anzuführen ist überflüssig.

Die durchwegs ganz vereinzelt Versunregelmäßigkeiten erklären sich meist durch Unachtsamkeit. Das gilt in allen Fällen von der klingenden epischen Zäsur und von den Alexandrinern. Beides findet sich hauptsächlich in den beiden Manuskripten Heywoods, und auch hier nur selten (3 Alexandriner und 7 klingende epische Zäsuren in der ersten Hälfte von *The Captives*); Heywood zeigt sich aber in seiner ganzen Art, durch seine Vielschreiberei und seine unleserliche Schrift als wenig sorgsam. Selbst in diesen Fällen liegen meist Situationen vor, die solche Unregelmäßigkeiten begünstigen, nämlich Aufteilung eines Verses unter mehrere Sprecher oder Satzschluß im Versinnern. Und selbst so sind nur die Alexandriner ganz zweifelloose Unregelmäßigkeiten. Jene klingenden epischen Zäsuren kann man, und zwar durchwegs, auch durch die Annahme der erwähnten weitergehenden Elisionsmöglichkeiten im damaligen Vers auflösen, vor allem durch die von Kellog aufgezeigte Elision "durch" Liquide und Nasale, die nachweislich auch bei dazwischenstehender Interpunktion möglich ist¹⁾; z. B. *The Captives* 705:

This lyffe breathd in her bosom. oh my Palestra

In anderen Fällen liegt eine heute ungewöhnliche Synkope vor, z. B. *The Captives* 905:

synce the last tempest yet wee that only lyv

Auch scheinbare doppelte Senkungen sind stets durch die damals üblichen Elisionen aufzulösen. Das bestätigt sich schon dadurch, daß diese in einfacheren Fällen meist durch die Schrift angedeutet sind. Die Gebräuche der Autoren sind hier

¹⁾ Vgl. Sprott, a. a. O. S. 68.

allerdings verschieden; in *The Two Noble Ladies* ist derartiges fast immer durch die Schreibung ausgedrückt, mit solchen Ausnahmen, wie das ganz selbstverständliche einsilbige *being* 195. Wir finden Kontraktionen mit Hilfsverben (486 *wee'r*), Apokope der Vokale in *to*, *the*, *we* und *ye* (so 127 *t'inrich*, 674 *th'turning wheel*, 102 *w'have*, 379 *y'put*), einfache Synkopen (128 *lab'ers*). Normalerweise sind aber einfache Synkopen nicht geschrieben, während normale Kontraktionen und Apokopen angedeutet sind (in *The Captives* Kombinationen mit *is*, wie *hees*, mit *it*, wie *wear't* und *t'was*, Verbindungen von Präpositionen mit *the*, wie *to'th*, *i'th*, *the* mit vokalischem anlautendem Nomen, die meisten Kontraktionen mit Hilfsverben mit den gleich zu besprechenden Ausnahmen, auch stummes *e* wird oft durch ein Elisionszeichen "beseitigt"; in *The Swisser* dazu auch Fälle, wie I. i. 27 *I ha'*, 42 *to's man*, 148 *y'had*; in *John a Kent* und *More* etwa wie bei Heywood). Nicht durch die Schrift angedeutet sind aber meist Kontraktionen innerhalb von Worten, wie einsilbiges *even*, *given*, *heaven*, *being*¹⁾, und auch unter den Kontraktionen mit Hilfsverben sind Kombinationen mit *have*, *has*, *are* und vor allem *had* und *would* geteilt, in letzterem Falle wohl wegen der Verwechslungsgefahr. Dies sind die normalen Verhältnisse, die übrigens auch von den Schreibermanuskripten bestätigt werden. Daß sie kein streng feststehender Gebrauch sind, zeigt *Believe as you List*, wo auch die gewöhnlichen Kontraktionen nicht durch die Schrift angedeutet sind (mit Ausnahmen, wie 388 *youl*).

Durch "Verschleifung" aufzulösen ist *Hiatus* zwischen End-*i* und Anfangsvokal, was aber nie irgendwie durch die Schrift angedeutet ist, z. B. *The Launching of the Mary* 804:

nor do all beauties indifferently enamour

Man beachte hier die Kombination mit Synkope, was nicht vereinzelt ist; auf diese Weise verschwindet oft eine ganze Zahl scheinbar überzähliger Silben. Auf Fremdworte beschränkt und zudem selten scheint Verschleifung bei *Hiatus* mit anderem Endvokal zu sein, wie in demselben Stück 364:

on Camēlls to Aleppo, & Alexandria

¹⁾ Aber *ta'en* für *taken*, z. B. *Launching* 1757.

Schon aus dem bisherigen wird deutlich, eine wie große Rolle die Synkope, ob durch die Schrift angedeutet oder nicht, im Dramenvers spielt. Die englische Aussprache legte das schon damals nahe. Alle kurzen Vokale, nicht nur *i*, wie es Kellog an einer Stelle zu glauben scheint, können synkopiert werden. Wir fanden bereits *lab'ers*. Daneben begegnet *unsavory* dreisilbig, *usually* dreisilbig, usw. Aber häufig synkopierte Vokale und Silben können in anderen Fällen auch immer als Silben gelten (wie auch die Elision damals nur fakultativ ist), und das geht oft recht weit, wenn etwa *victualls* nicht selten dreisilbig, gelesen wird. Viel vereinzelter sind schon Fälle, wo eine Form, wie *affayres* als dreisilbig zählt (*The Launching of the Mary* 1673)¹⁾.

Es bleibt ein Rest scheinbarer doppelter Senkungen, die sich nicht so ohne weiteres in Elisionen und Kontraktionen aufzulösen scheinen. Die Fälle sind an sich nicht häufig, so *Two Noble Ladies* 1345: "Sacke mee this Citties, leaue *not* a tow'r vncast", oder *John a Kent* 193 "how *would* it ease", 236 "art *thou* a man", wieder etwas häufiger in *The Captives*: 447 "for *her* health" "721 'nwe *J* perceive", 818 "bya churlish", 1193 "pratinge and heare". In *Believe as you List* treffen wir 57 "like a weeping", 295 "as a god", 367 "must *I* speake", in *Swisser* I. i. 53 "from a beggar", III. ii. 112 "*I* shall take", V. iii. 87 "You *mistake*". – Es läßt sich aber nun auch für diese Fälle aus gelegentlicher Andeutung der Elision in der Schrift nachweisen, daß immer eine solche beabsichtigt war, so *The Launching of the Mary* 554:

in other wares, th'are still negotiated.

Besonders ergiebig ist hier *The Captives*. Hier lesen wir etwa 899:

but how to ha'tt delivered? Theres the dowbt (Für *have it*).

Auch in zwei der eben angeführten Stellen ist die Elision angedeutet. Dazu etwa 857:

and ease theire tender shoulders. when they' are cheerd.

¹⁾ *fire* kann zweisilbig sein. Die sehr häufige Auftaktsapokope pflegt geschrieben zu sein: *Cause*, *bove*.

Unsere Texte lösen auch die Frage der von Kellog auch angenommenen Elision "durch" Konsonanten. Es gibt nämlich eine geringe Anzahl doppelter Senkungen, die sich nur so auflösen scheinen, so

have I lodgde in the woode, nere to the riuer of dee (*John a Kent* 91)
linckt but to common reason or sleightest witt (*More*, Zusatz II, 116)

Dabei handelt es sich aber stets um Liquide oder Nasale. Bei diesen ist aber zur Ausmerzung der überzähligen Silbe keine Elision nötig, sondern es genügt, wie bei End-*i* im Hiatus, die Verschleifung, indem die Liquida zum folgenden Vokal gezogen wird und so aufhört silbisch zu sein. Auch bei den scheinbaren klingenden epischen Zäsuren handelte es sich ja um solche Liquiden.

Die Ergebnisse unserer Untersuchung des elisabethanischen Dramenverses sind also tatsächlich denkbar eindeutig: Die metrischen Lizenzen, wie klingende epische Zäsur oder fehlender Auftakt, hat es nicht gegeben, von weitergehenden Lizenzen ganz zu schweigen. Die scheinbar echten doppelten Senkungen beseitigte man damals durch Elision usw. Aber auch van Dams und selbst Kellogs Theorien müssen stark korrigiert werden. Der "Metaplasmus" ist zwar weitverbreitet, aber stets in ziemlich milder Form, die einzige später nicht mehr zulässige Elisionsart, die scheinbare Elision "durch" Liquide, ist in Wirklichkeit eine Verschleifung. Es ist also auch gegen Kellog festzuhalten, daß die von ihm in der damaligen Theorie nachgewiesenen weitergehenden "Metaplasmen" in der Praxis nicht angewandt wurden. Auch stärkere Fälle von "Zerdehnung" finden sich in unseren Manuskripten nicht, so etwas, wie die erwähnte dreisilbige Lesung von "affayres" bezeichnet hier die äußerste Grenze des Möglichen. Die extremen Sprachfreiheiten, an die van Dam denkt, gab es überhaupt nicht. Die Praxis war also auf jeden Fall vorsichtiger, als die Theorie. Wo somit in nicht unmittelbar vom Autor stammenden Texten die Reinheit des Verses nur durch die extremen Sprachverstümmelungen, an die van Dam denkt, oder selbst durch die kühneren Metaplasmen der Theoretiker zu retten wäre, ist auf eine Textverderbnis zu schließen.

Einer besonderen Behandlung bedürfen die Versverstümmelungen, wie Halbverse u. dgl. Auch sie deuten nach van Dam immer auf eine Textverderbnis¹⁾. Nun haben wir zwar bereits festgestellt, in wie geradezu pedantischer Weise normalerweise die Autoren ihre kurzen Reden, Ausrufe usw. zu kompletten Versen zusammenfügen, aber auch hier geht van Dam wieder zu weit. Auch in Autorenmanuskripten sind Halbverse usw. möglich, wenn auch stets unter bestimmten begünstigenden Situationen. Solche sind Ende einer Rede, besonders vor Prosa und vor Zwischenrufen, sowie am Ende einer Szene oder eines Auftritts. Auch Einzelreden unter Verslänge finden gelegentlich einmal kein metrisches Komplement. Bei allen diesen Unregelmäßigkeiten handelt es sich aber wieder oft um die weniger sorgsam Autoren, Heywood und den dilettantischen Verfasser von *The Launching of the Mary*. In den anderen Manuskripten sind die Fälle äußerst selten (4 in *The Two Noble Ladies*, 3 in *John a Kent*), und bei einem als sorgsam bekannten Autor, wie Massinger in *Believe as you List* findet sich kein einziger Fall eines verstümmelten Verses. – An interessanten Sonderfällen ist hier folgendes zu bemerken: In *John a Kent* 311ff. fügen sich einmal kurze Fragen und Antworten nicht in den Vers. In *The Captives* 2279ff. liegen die Verhältnisse ähnlich; die Fälle sind also wieder äußerst selten. Viel interessanter sind vier Stellen in *The Swisser* (auch das freilich wieder ganz vereinzelt), wo Versunregelmäßigkeiten aus stilistischen Gründen beabsichtigt sind: I. ii. 23: “As hee that suffers. Oh world, world!”, und I. ii. 138: “Plotts! Plotts! this Polititian”; beidemal zählen aus Gründen der Emphase zwei schwere Worte als je ein Fuss. I. i. 37 und III. ii. 92 endlich sind zwei Verse deshalb zu kurz, weil sie Gelächterinterjektionen enthalten (*ha, ha, he*), bei denen der Autor Vermehrung durch die Schauspieler in Rechnung stellte. Ähnlich können (abei wieder nicht eben häufig) zur Charakterisierung einer Person die von ihr gesprochenen Verse absichtlich ganz unregelmäßig gestaltet sein. So in *The Captives* die ganze Rede 1194–1207 (die aber nachträglich gestrichen ist), und *Believe as you List* 2217ff. und sonst gelegentlich zur Charakterisierung

¹⁾ Während sie Simpson und andere dichterischer Absicht zuschreiben.

der burlesken Person des Oberpriesters Berecinthius. Dieselbe Erscheinung findet sich auch in Schreibermanuskripten: *Second Maiden's Tragedy* 1391, *Sir John van Olden Barnaveit* 2713–2783 (Scharfrichterszene) und noch in zwei anderen Stücken je einmal. – Nicht uninteressant sind schließlich drei Stellen in *The Launching of the Mary*, wo Verse unvollendet gelassen sind, um eine Pause für eine Bühnenhandlung zu lassen:

2612 or by my lyfe II – (they all run out), oder
2642 and shall for ever tie me (riseth).

Zusammenfassend läßt sich also sagen, daß Halbverse am Redeende oder als Einzelreden möglich waren, speziell vor Prosa u. dgl. oder am Ende eines Auftritts oder einer Szene, daß aber auch derartige Unregelmäßigkeiten selten sind und von sorgsamem Autoren nach Möglichkeit gemieden werden¹).

Es bleibt noch das ebenfalls von van Dam aufgeworfene und sehr wichtige Problem der erklärenden und emphatischen Zusätze zu behandeln²). Es finden sich in den Dramentexten oft Halbverse, Ausrufe u. dgl., die ohne unbedingt sinnötig zu sein, doch den Sinn deutlicher machen oder der Emphase dienen. So Anreden am Anfang einer Rede, oder ein "Farewell Sir" am Ende eines Auftritts, oder auch Fälle, wie *Hamlet* I. v. 40 ff.:

Hamlet	O my prophetic soul!
	<i>My uncle?</i>
Ghost	Ay, that incestuous, that adulterate beast,

Wo sich nun solche Redeelemente nicht in den Vers einfügen, stammen sie nach van Dam allesamt nicht vom Autor, sondern sind nachträgliche Zusätze. Wir haben es hier mit dem zu tun, was der heutige englische Bühnenjargon *gag* nennt, mit den Zugaben des Schauspielers, um seinen Vortrag wirksamer oder

¹) Auch in der Schreibung ihrer Verse sind die Autoren äußerst sorgfältig, wie gegen Greg, *The Editorial Problem* S. liii zu betonen ist. Daß ein- oder zwei Verse in eine Zeile geschrieben sind, kommt nur in nachträglichen Zusätzen u. dgl. vor, so *More* Zusatz I, 40–41. Klare Fälle falscher Einteilung von Halbversen finden sich überhaupt nicht.

²) *Shakespeare, Prosody and Text*, S. 318 ff. *Text of Shakespeare's Hamlet* passim.

verständlicher zu machen. "My uncle" in der zitierten Hamletstelle ist für den Leser nicht sinnötig, aber der Hörer weiß dann sofort, von wem die Rede ist. Eine Voraussetzung dieser Theorie ist van Dams Annahme, daß es in einem Autorentext nicht nur keine metrischen Lizenzen, sondern auch keine verstümmelten oder Halbverse gegeben habe. Diese Meinung konnten wir bereits widerlegen. Eine wirkliche Klärung der Frage ist also wieder nur durch den Rekurs auf unsere Autorenmanuskripte möglich. Dort finden sich derartige nichtsinnötige Redeelemente, die sich zugleich nicht in den Vers fügen, nur in *John a Kent* und in *The Launching of the Mary*. In *John a Kent* treffen wir 553 "I goe Sir" als einzelne Rede am Ende der Szene, weiter 735 "We goe John. Come Gentlemen away", vielleicht auch 303 "*See Powesse, heers John a Kent, dect in a Pilgrimes weede*", dazu Anreden, die sich nicht in den Vers fügen, wie 1232 "My Lord", 755 "Sir Euan", 180 "Madame". Nun ist aber dieses Stück kein ganz originales Werk, sondern eine Neubearbeitung eines früheren Stückes, das seinerseits nachweislich schon für die Bühne bearbeitet gewesen war, wie vor allem gelegentliche Bühnenanweisungen von der Art zeigen, wie sie sonst nur vom Souffleur geschrieben werden. Diese hat also der Neubearbeiter Munday mitkopiert, und ebenso könnte er dann solchen aus der Bühnenbearbeitung stammenden *gag* mitkopiert haben. *John a Kent* bräuchte so nichts gegen van Dams Theorie besagen, daß solche widersprüchliche Elemente nicht vom Autor stammen können. Trotzdem kann die hier versuchte Erklärung nur eine Hypothese sein. Anders steht es aber in *The Launching of the Mary*. Hier finden wir ein halbes Dutzend solcher Fälle, etwa 32 "Most Honourable Lord" am Anfang einer Rede, oder 877 inmitten einer Rede:

without suspicion of her honesty?
The Gods forbid.
 I sayd I spent the vigour of my years...

Oder 2587-89:

for wealth to goodness is a mortal foe.
Ile speak to her:
 Good Woman: start not: I am not a man...

In diesem Stück ist nun tatsächlich die Erklärung durch besondere Umstände plausibler, als das Gegenteil. Der Verfasser ist ein Dilettant, der zudem sehr spät, im Jahre 1633, schreibt. Damals hatte es sich längst eingebürgert, daß derartige den Vers störende emphatische oder erklärende Zusätze in Drucken erschienen. Aus Drucken lernte aber ein Dilettant seine Kunst allein und er hielt es deshalb für zulässig, sie zu schreiben. In allen übrigen Autorenmanuskripten fehlen nicht-sinnötige und zugleich verwidrige erklärende und emphatische Zusätze völlig. Allein in *Two Noble Ladies* 504 fügt sich einmal *ha, ha, ha, ha* am Ende einer Rede nicht in den Vers, was vernachlässigt werden kann. Das Fehlen solcher nichtsinnötiger erklärenden oder emphatischen Elemente in den meisten Autorenmanuskripten könnte die eben versuchte Erklärung ihres Auftretens in *John a Kent* und *The Launching of the Mary* bestätigen. Man fühlt sich also, wenn auch immer noch mit einem gewissen Zögern, versucht, van Dams Theorie zuzustimmen.

Man wird durch den weiteren Umstand darin bestärkt, daß nämlich die erhaltenen Dramenmanuskripte auch Anhaltspunkte dafür liefern, wie diese Zusätze in unsere Dramentexte hineingekommen sind. Zunächst ist hier eine Tatsache zu erwähnen, auf die bisher nur Greg hingewiesen hat¹⁾: Obwohl normalerweise eine Bühnenabschrift gefertigt wurde, an der dann die Bearbeitung des Stückes für die Aufführung vorgenommen wurde, geschah doch daneben auch oft schon am Autorenmanuskript eine Art "Vorbearbeitung" für die Bühne. Man strich bereits einiges offensichtlich Streichungswürdige, was weitere Streichungen in der Bühnenabschrift nicht ausschließt. Außerdem schrieb der Prompter (Souffleur) bereits für seine Zwecke Anweisungen hinein, die von denen des Autors durch ihren Stil ganz klar geschieden werden können. Alles das wurde dann vom Schreiber mitabgeschrieben. Deutliche Spuren einer solchen Vorbearbeitung der Vorlage (mitabgeschriebene Anweisungen vom Prompterstil und Spuren von Kürzungen in der Vorlage) finden sich in einer Reihe der erhaltenen Bühnenabschriften (*Thomas of Woodstock*, *Edmond*

¹⁾ *The Editorial Problem in Shakespeare*, S. 30.

Ironside, The Second Maiden's Tragedy, The Parliament of Love, The Lady Mother). Abgesehen davon haben wir interessanterweise in *The Captives* ein derartiges vorbereitetes Autorenmanuskript erhalten, und in dem auch von Heywood stammenden *Escapes of Jupiter* hat man eine solche Vorbearbeitung wenigstens begonnen. Daß *The Captives* tatsächlich nur eine Vorbearbeitung war¹), von dem dann noch eine Bühnenabschrift angefertigt wurde, beweist neben anderen Kriterien das Fehlen aller Spuren der Zensur, während eine Bemerkung in dem Amtstagebuch des Zensors Herbert sicher stellt, daß das Stück beim Zensor war. Dieser hatte also hier, wie auch sonst üblich, die sauberere und endgültig bearbeitete Bühnenabschrift erhalten.

In diesem vorbereiteten Autorenmanuskript finden wir nun zwei Fälle, wo solche nichtsinnötige und verswidrige Zusätze im Zuge dieser Vorbearbeitung hineingeschrieben wurden, und zwar hier vom Autor selbst. Der Autor arbeitet nämlich hier bei dieser Vorbearbeitung mit dem Prompter zusammen, was ja auch apriori durchaus plausibel ist. 417 ist "y'are a rogue, Ritchard" derartig vom Autor später zugesetzt, was hier nur die größere Schrift zeigt, die andere Tinte ist hier wegen Verblassung nicht mehr zu erkennen²). 584 ist "ffare you well syr" zugesetzt, hier auch deutlich in anderer Tinte, und hier als Ersatz für eine darauffolgende Streichung. Dieser Fall, daß solche Zusätze Streichungen ersetzen, ist wohl nicht selten gewesen.

Daß derartige Zusätze in der Vorbearbeitung noch am Autorenmanuskript vorgenommen werden konnten, und dann möglicherweise vom Autor selbst, erklärt nun auch die merkwürdige Tatsache, daß wir sie in den Bühnenabschriften oft schon im ursprünglichen Text, nicht als spätere Zusätze finden. Die Abgrenzung von sonstigen Versverderbnissen ist oft nicht leicht, aber viele Fälle sind ganz eindeutig, z.B. *Thomas of Woodstocke* 181:

he does abasse hime selfe to Countenance them,
softe, softe (typischer gag)

¹) Das ist auch die Ansicht Gregs, *The Editorial Problem* S. 30.

²) Dies wurde bei der Einsicht des Verfassers in das Ms deutlich, der Herausgeber macht auf die größere Schrift nicht aufmerksam.

563–65:

wele shortly make yor stiff obedience bowe
 Bugg: *remember this my lords*
 wee keepe the seale: our strength you all shall knowe

Hier beweist zudem der Reim der beiden vollständigen Verse (dazu noch am Ende eines Auftritts!) die nachträgliche Einfügung schlagend. Ein weiteres Beispiel ist *Charlemagne* 534:

a ryngel a verye curyous ryngel, a daynty ringel.

Sir John van Olden Barnavelte 361:

Whilst here I hold me loyal: yet beleewe *Gentlemen*

Manchmal dienen die Zusätze dem besseren Verständnis, so *The Faithful Friends*¹⁾ 205.28:

He that was severd from fair Laelia
Old Tullius' daughter

Andere haben die Erhöhung der burlesken Wirkung zum Ziel, auch das typisch für *gag*, so *The Faithful Friends* 222.29

What makes this screech-owl here?

Obwohl keine klare Abgrenzung dieser Erscheinung von anderen Versverderbnissen und daher auch keine strenge Statistik möglich ist, wird doch deutlich, daß bezüglich der Zahl dieser Zusätze sich die einzelnen Manuskripte erheblich unterscheiden. In *Thomas of Woodstock* und in *The Faithful Friends* sind sie häufig, man könnte beidemal über vierzig vermuten, sonst erscheinen sie nur vereinzelt. Jene Vorbearbeitung, in die man schon *gag* für den Schauspieler hineinschrieb, war wahrscheinlich keine ganz regelmäßige Übung, und die Neigung einzelner Schauspieler solchen *gag* anzubringen mag geschwankt haben. – Zu betonen ist schließlich noch einmal, daß jene Elemente verswidrig sein müssen, um als nachträgliche Zusätze festgestellt werden zu können. Ganz ähnliche Redeelemente fügen sich auch manchmal völlig in

¹⁾ Ausg. in Dyces Edition der Werke Beaumonts und Fletchers 1844, vol. III. – Wo nichts anderes vermerkt ist, sind die Schreiber Ms in den Malone Society Reprints ediert. *Sir John van Olden Barnavelte*, ed. W. P. Frijlinck, Amsterdam 1922.

den Vers, und stammen dann sicher vom Autor, z.B. *Thomas of Woodstocke* 1996:

The queene so sickē, *com, com*, make hast good wife.

Wir können auch noch weitere Gründe angeben, warum derartiger *gag* schon bei der Vorbereitung am Autorenmanuskript hineingeschrieben werden konnte: Viele hier nicht aufzuführende textkritische Kriterien und dazu auch äußere Zeugnisse in Herberts Amtstagebuch lassen es nämlich als gesichert erscheinen, daß die Schauspielerrollen direkt vom Autorenmanuskript, also nicht erst vom Bühnenmanuskript abgeschrieben werden konnten. Es ist das zudem auch apriori plausibel, weil man so Zeit sparte, zumal das Bühnenmanuskript dem Zensor vorgelegt werden mußte und so einige Zeit nicht zur Verfügung stand. Ein solches Rollenmanuskript ist uns erhalten, nämlich Allens Rolle in Greenes *Orlando Furioso*¹⁾. Dort erscheinen nun jene nichtsinnötigen und zugleich verswidrigen Zusätze auch bereits im ursprünglichen Text, müssen also vom Autorenmanuskript mitabgeschrieben sein. Auch in diesem Fall wurden sie also bereits bei dessen "Vorbereitung" hineingeschrieben. Wahrscheinliche Fälle sind häufig, gesicherte allerdings selten, da der ganze Text des Stückes nur in einer verderbten Quarto vorliegt, und man so nur selten zweifelsfrei ausmachen kann, ob bei Halbversen am Anfang oder Ende einer Rede ein metrisches Komplement vorhergeht bzw. folgt oder nicht. Ein ziemlich sicherer Fall ist etwa 487 "Thanks sweet Angelica" am Anfang einer Rede. Jener Gebrauch, die Rollen vom Autorenmanuskript abzuschreiben erklärt nun auch, warum man derartigen *gag* bereits in das Autorenmanuskript hineinschrieb: Solchen *gag* brauchte man in erster Linie für die Rollen.

Immerhin kommt es auch vor, daß auch bei der Bearbeitung der Bühnenmanuskripte solche Zusätze noch angebracht werden, freilich offenbar seltener. So finden wir etwa in *Believe as you List* 548 "tell vs his name" um des besseren Verständnisses willen geändert zu "yor Chirurgions name",

¹⁾ Ausg. M. S. R. 1922, dazu eine Facsimile-Ausgabe in Greys *Dramatic Documents from the Elizabethan Playhouses*.

und in *The Honest Man's Fortune* IV. 192b¹⁾ den Zusatz "instantly" zu Zwecken der Emphase, weiter in *Thomas of Woodstock* zweimal den Zusatz "nay" (z.B. 1557). Auch in den Bühnenmanuskripten stehen diese Zusätze gelegentlich als Ersatz für längere Streichungen. So streicht in *More* Zusatz II 234–37 der Bearbeiter (C) eine durch Verbesserungsversuche des Autors (D) verwirrte Stelle und setzt dafür einen unvollendeten Vers ein, in *Second Maiden's Tragedy* 2259–2267 ersetzt die Frage "Where is he?" eine nichtsinnötige allgemeine Betrachtung, und in demselben Stück 2208–10 lesen wir

t'as opend me the waie to the revendge And I must thorow,

wobei der unterstrichene Halbvers zwei gestrichene Verse ersetzt.

In der Frage dieser nichtsinnötigen und widersprüchlichen Zusätze bestätigt also der Befund an den Dramenmanuskripten einmal eine Theorie van Dams grundsätzlich. Sie wurden tatsächlich nachträglich angebracht, und zwar konnte dies sowohl im Autorenmanuskript wie in der Bühnenabschrift geschehen, wenn auch offenbar mit Vorliebe am ersteren. Interessant ist, daß dies der Autor selbst tun konnte. Aber wie so oft, zieht van Dam aus einer an sich richtigen Vermutung maßlose Folgerungen. So nimmt er in dem erhaltenen Rollenmanuskript 37 solcher Zusätze an, während wir aus den angedeuteten Gründen nur ganz wenige als gesichert anzuerkennen vermögen. Auch was er bezüglich der Zahl dieser Zusätze im Hamlettext behauptet, muß daher mit größtem Mißtrauen aufgenommen werden. Immerhin haben wir mit dem Nachweis, daß solche Textelemente offenbar nicht im ursprünglichen Manuskript des Autors stehen konnten, einen wertvollen textkritischen Hinweis, der freilich mit viel Vorsicht zu verwerten ist, denn vieles derartige kann sich auch durch andere Textverderbnisse erklären.

Wir haben in dem zuletzt diskutierten Problem bereits die Bühnenabschriften in den Kreis unserer Betrachtung gezogen, und es lohnt sich wohl, auch noch einen Blick auf die sonstigen Versverhältnisse in diesen Bühnenabschriften zu werfen, weil hier vieles unsere bisherigen Ergebnisse be-

¹⁾ Ausg. Dr. J. Gerritsen. *Groningen Studies in English* III. 1952.

stätigt. Unregelmäßigkeiten in der Schreibung der Verse (falsche Aufteilung, eineinhalb oder zwei Verse in einer Zeile) erscheinen jetzt etwas häufiger, aber immer noch selten genug, die (fast immer professionellen) Schreiber sind meist recht sorgsam. Dagegen ist der Fall, daß Verse als Prosa geschrieben sind, auf die Abschriften beschränkt, er kommt in Autorenmanuskripten nicht vor: *Thomas of Woodstocke* 1855–1860, 2604–2607, *The Welsh Ambassador* 1736–38. Halbverse erscheinen zunächst unter den gleichen Bedingungen, wie in den Autorenmanuskripten, und hier normalerweise auch nicht viel häufiger, so daß in den meisten Fällen Übernahme aus der Vorlage anzunehmen ist. Dazu kommen aber jetzt die zahlreichen verstümmelten Verse als Folge von Streichungen und sonstigen Texteingriffen. – Aber gerade die Streichungen liefern sonst die frappanteste Bestätigung der schon in allem Bisherigen von uns nachgewiesenen Abneigung der Epoche gegen alle Versunregelmäßigkeiten: Es wird nämlich oft bei Streichungen oder Umarbeitungen bewußt darauf geachtet, den Vers rein zu erhalten, z. B. *Thomas of Woodstock* 2388–89 Streichung von zwei Halbversen:

The duke is gone to rest [the roome is voyded]
[no eare can heare his cryes,] be feareless bould

und noch eine ganze Reihe solcher Fälle. Besonders interessant ist, daß selbst der Zensor gelegentlich bei seinen Streichungen auf die Reinheit des Verses achtet (*Sir John van Olden Barnavelt* 2445). Die Bearbeitung streicht auch sonst Worte oder setzt sie zu, um den Vers rein zu machen, was vermutlich immer ein Zeichen einer vorherigen Verderbnis ist, z. B. *Second Maiden's Tragedy* 120:

[Black ?] when risse that clowde, can such a thing be seene

oder *Edmond Ironside* 352, 1453, 1458, wo jeweils ein einsilbiges Wort deshalb eingefügt ist.

Die "scheinbaren", d. h. durch Elisionen u. dgl. aufzulösenden metrischen Lizenzen begegnen naturgemäß auch in den Abschriften, freilich wohl etwas zahlreicher, als in den Autorenmanuskripten, so daß gelegentlich eine Textverderbnis als Grund vermutet werden muß, sicher läßt sich das natürlich nur selten klarstellen. Hier, wie in den Halbversen, sind aber

diese Unregelmäßigkeiten in sonst guten Texten, wie *Olden Barnavelt* und *The Welsh Ambassador*, viel seltener, Textverderbnisse spielen also sicher eine Rolle. Textkritisch bedeutsam sind die Gebräuche der Kopisten in der Schreibung jener Elisionen usw. Diese decken sich völlig mit denen der Autoren, wie gegen van Dams Theorie von einer "Normalisierung" solcher Elisionen durch Schreiber und Drucker festzuhalten ist. Ja, die Schreiber pflegen in der Andeutung der Elisionen durch die Schreibung eher weiter zu gehen, als die Autoren, und besonders sorgsame Manuskripte, wie *Olden Barnavelt* und *The Faithful Friends* zeichnen sich auch hier aus (*ev'n, ore, nere, ta'en, 'deed*). Wir treffen aber in Schreiberabschriften etwas in Autorenmanuskripten Unbekanntes, nämlich die falsche Elision, wo das Metrum volle Aussprache fordert, z. B. *Charlemagne* 454:

in manacles of Ice ? Fyrst *Ile* darre.

Sehr wesentlich ist die Tatsache, daß die Endungen fremder Eigennamen meist nicht zu lesen sind, so stets in *Edmond Ironside*; besonders gilt dies für Eigennamen auf *-us*.

Es bleiben schließlich als die eigentliche Spezialität der Abschriften die Versverderbnisse, die mit einiger Sicherheit auf reine Textverderbnisse zurückzuführen sind, und so dem Kopisten zuzuschreiben sind. So treffen wir gelegentlich sechshebige Verse, wo man den Verderbnisgrund vermuten kann, so *Thomas of Woodstock* 119:

by your leaue ther, Roome for my lord protectors grace,

wo "grace" wohl das Ergebnis einer Assoziation von der nächsten Zeile her "health to your grace" ist. Oder richtiggehend unregelmäßige Verse, wie sie in den Autorenmanuskripten völlig fehlen, und wo man auch meist einen Hinweis auf den Grund hat. Solche sind Satzschluß innerhalb des Verses, oder Begriffe, die Verwendung anderer Worte leicht möglich machen, wie *Thomas of Woodstock* 253:

marke me Tressilliani: of Lord cheife Iustice of England

oder endlich Verdacht eines naheliegenden Zusatzes, wie *Olden Barnavelt* 466:

or how suspected stand, *or* with what crime blotted

(Zusatz durch Assoziation vom ersten *or* her). Naheliegenderweise besonders häufig sind Unregelmäßigkeiten in Aufteilung. – Allgemein ist aber zu sagen, daß diese eigentlich unregelmäßigen Verse in Schreibernmanuskripten äußerst selten sind, kaum das halbe Dutzend überschreiten. Unsere nun schon verschiedentlich gemachte Beobachtung von der relativen Sorgsamkeit der Bühnenabschriften bestätigt sich.

Die Ergebnisse unserer Untersuchung des Verses in den Dramenmanuskripten sind erfreulich eindeutig. Es ist zu hoffen, daß sie beitragen werden, die heute so aktive bibliographische und textkritische Forschung über diese Epoche weiter zu klären.

HAMBURG

LUDWIG BORINSKI

MAJOR RAMKINS' MEMOIRS, DANIEL DEFOE UND DIE ANFÄNGE DES REALISTISCHEN ICH-ROMANS

The Memoirs of Majr Alexander Ramkins, a Highland Officer, now in prison at Avignon. Being an account of several remarkable adventures during about twenty eight years service in Scotland, Germany, Italy, Flanders and Ireland, etc., ein nicht sehr umfangreiches Bändchen von 182 Seiten, erschien 1719 bei R. King und W. Boreham. Eine zweite Auflage wurde 1720 unter einem Titel veröffentlicht, der durch *Robinson Crusoe* berühmt geworden war: *The Life and Strange Surprizing Adventures of Majr Alexander Ramkins, etc.* Das für die Geschichtsforschung wenig ergiebige Memoirenwerk scheint ziemlich unbeachtet geblieben zu sein. Die Frage, ob es sich um eine von Defoe verfaßte fiktive Biographie handele wurde erst 1940 gestellt, zur gleichen Zeit wurde es aber auch als besonders bemerkenswertes Beispiel der Kunst der Biographie hervorgehoben¹⁾.

Ramkins ist nur durch diese Memoiren bezeugt, auch DNB, das ihn als wirkliche Person ansieht, hat keine über die *Memoirs* hinausgehende Informationen. Schon R. Steele bemerkte, daß "*memoir*" das französische Wort für einen Roman sei, und meinte über die autobiographischen Helden: "I am afraid I shall find several of these gentlemen tardy, because I hear of them in no writings but their own"²⁾. Es kann daher nicht überraschen, daß C. H. Hutchins 1940 in CBEL das Werk Defoe zuschrieb; ihm folgte 1952 J. R. Moore³⁾ in

¹⁾ Donald A. Stauffer, *The Art of Biography in Eighteenth Century England* (Princeton, 1941), p. 212.

²⁾ *Tatler*, No. 84, October 22, 1709.

³⁾ Ellen M. Oldham, *Problems of a Defoe Cataloger*, Boston Public Library Quarterly, VII, 1955, p. 193.

dem Defoe betreffenden Teil des *British Museum Catalogue*, doch wurde hier ein Fragezeichen gesetzt. Leider haben bisher weder Hutchins noch Moore ihre Gründe für die Zuschreibung veröffentlicht und folgen damit W. P. Trent, der sich auf die "numerous and very minute tests" berief, die ihn bei der Zusammenstellung seiner Defoe-Bibliographie geleitet hätten, ohne aber diese Kriterien und die Prüfung selbst vorzulegen¹).

In diesen *Memoirs* berichtet der Erzähler, daß er, aus dem schottischen Hochland kommend, gerade seine Studien an der Universität Aberdeen begonnen habe als er durch die Nachricht von der Schlacht bei Killiecrankie (1689) veranlaßt worden sei, seine Studien abubrechen, Bücher und Einrichtung zu verkaufen und Soldat zu werden. Als Offizier unter den Stuarts habe er an dem Exil in St. Germain teilgenommen, an dem irischen Feldzug und der Schlacht am Boyne, an den französischen Feldzügen in Deutschland und Flandern und der Schlacht von Landen (Neerwinden, 1693). Als junger Mann habe er sich in St. Germain romantisch in eine Spanierin verliebt, das habe ihn in manche lächerliche, ja peinliche Lage gebracht. Als erfahrener Offizier habe er dann schließlich einer Oberstenwitwe einen Antrag gemacht, der auch angenommen worden sei, doch habe er auch diesen sorgfältig und lange überlegten Schritt zu bereuen gehabt. Schließlich sei er, enttäuscht von den französischen Versprechungen an die Stuarts, denen keine Taten folgten, nach England zurückgekehrt.

Diese Erzählung läßt sich nicht nachprüfen. *Ramkins* ist kein schottischer Name, doch könnte es sich hierbei nur um eine irrtümliche Schreibweise für *Rankin* oder *Ranken* handeln. Unglücklicherweise fehlen für King's und Marischall College für 1689 die Immatrikulationslisten, nur die Listen der ihre Studien abschließenden Studenten sind noch vorhanden²). Auch Ramkins' Rolle als Offizier der jakobitischen Armee hat sich bisher nicht verifizieren lassen.

Wenn man für *Ramkins' Memoirs* nach einem Verfasser Umschau hält, der greifbarer ist als der autobiographische

¹) W. P. Trent, *Bibliographical Notes on Defoe*, The Nation, Vol. 84 (New York, 1907).

²) P. John Anderson, *Roll of Alumni in Arts of the University and King's College of Aberdeen 1596-1860* (Aberdeen, 1900).

Held selbst, so liegt der Gedanke an Defoe nahe genug, und Boreham erscheint auch gerade in diesen Jahren mehrfach als Defoes Verleger. Es ist freilich der ironische Vorschlag gemacht worden, der Einfachheit halber sämtliche noch anonyme Schriften aus dem Beginn des achtzehnten Jahrhunderts Defoe zuzuschreiben, da doch ohnehin jährlich zwanzig bis dreißig neue Titel in die Liste seiner Werke aufgenommen würden¹⁾. *Ramkins' Memoirs* scheinen jedoch so viele Beziehungen zu Defoes politischer und journalistischer Tätigkeit zu zeigen, daß Defoe als der gegebene Autor erscheint, wenn man auf Ramkins selbst verzichten will.

Der an *Robinson Crusoe* gemahnende Titel der zweiten Auflage, der zudem wohl eher auf den Verleger als auf den Autor zurückgeht, kann dabei allerdings kaum als Hinweis auf Defoe aufgefaßt werden. Geänderte Titel bei Neuauflagen sind zwar für Defoes Werke nicht unbekannt, und bei Werken zum gleichen Thema nehmen auch die Titel oft auf einander Bezug, aber in keinem Fall läßt sich eine Anspielung auf den bloßen Titel eines anderen Werkes beobachten, auch nicht auf sein erfolgreichstes und berühmtestes Werk, den *Robinson Crusoe*.

Stilistisch zeigen sich *Ramkins' Memoirs* verwandt mit Defoes Werken in der unmittelbaren Frische und Einfachheit der Erzählung überzeugender Details. Als Beispiel mag etwa Ramkins' Bericht von seiner Verwundung in der Schlacht von Landen und ihren Folgen dienen²⁾. Auch daß Ramkins sich religiösen Gedanken zuwendet als er schwer verwundet glaubt, sterben zu müssen ist ein allgemein menschlicher Charakterzug, der sich oft genug gerade bei Defoe hervorgehoben findet. An Defoe erinnern auch die sprichwörtlichen Redewendungen, mit denen der gesunde Menschenverstand seinen Kommentar zur Situation gibt, z. B. "...I had no mind to enter much into a Parley with him lest he might discover my Highland Expedition, for Fear never wants Apprehensions", oder "...I, perhaps might not make the best of Husbands, that State being a Lottery full of Blanks". Ramkins': "All Masters in Politicks look one way and Row another", greift ein auch

¹⁾ Dr. Donald Wing, zitiert bei J. R. Moore, *The Canon of Defoe's Writings*. The Library Fifth Series, vol. XI, No. 3 (Oxford, 1956), p. 157.

²⁾ p. 115–127.

Defoe geläufiges Sprichwort auf, der es bei Bunyan gefunden haben mag¹⁾. Ramkins' "And here it was I met with an excellent Friend, who never fail'd those who make Application to him", zeigt die gleiche Formulierung wie das inhaltlich so verschiedene: "Here it was I saw our Men go to Wrack" aus Defoes *Memoirs of a Cavalier*²⁾.

Der Held von *Ramkins' Memoirs* ist ein Offizier, der seine Erlebnisse autobiographisch vorträgt. Damit schließt sich das Buch an eine Reihe von Werken Defoes an, die von der nur leichten Verkleidung einer populär-historischen Darstellung in *The History of the Wars of . . . Charles XII*, 1715 und 1720, zu dem historischen Roman *The Memoirs of a Cavalier*, 1720, und der Bearbeitung echter Erinnerungen in *The Military Memoirs of Captain George Carleton*, 1728, reicht. Seit dem Erscheinen von *Robinson Crusoe* blieb fast kein Jahr ohne ein größeres oder kleineres Werk, in dem die Form der Autobiographie zur Unterhaltung, zur politischen Belehrung, oder zur Propaganda benutzt wurde. Es erschienen die vorgeblichen Memoiren von Ministern und Gesandten, von Seefahrern, Seeräubern, Verbrechern, aber auch von Bürgern mit ungewöhnlichen Erlebnissen in der Pestzeit.

Allen diesen Darstellungen ist gemeinsam, daß ihre Helden, im guten wie im bösen, stets im Mittelpunkt des Geschehens stehen. Vor allem trifft das zu für Defoes *gentlemen* in Offiziersstellungen. Der *Cavalier*, *Captain Carleton* und der *Scots Gentleman in the Sweedish Service* sind immer ausgezeichnet informiert über die strategische und politische Gesamtlage und die taktische Entwicklung der Schlachten, an denen sie teilnehmen. Diese Eigenart von Defoes Helden erscheint sogar so ausgeprägt, daß sie für die Entscheidung der Frage nach der Echtheit der Memoiren von Captain Carleton herangezogen wurde³⁾. Major Ramkins dagegen hat sehr viel weniger Übersicht. Er kann nur aus dem Gesichtswinkels eines Teilnehmers berichten, nicht aus dem des Historikers:

¹⁾ p. 17; 161; 82.

²⁾ *Ramkins' Memoirs*, p. 57; MoC, Shakespeare Head Ed., p. 65.

³⁾ C. E. Doble, *The Memoirs of Captain Carleton: Swift or Defoe?* The Academy XLIII (1893), p. 393ss.; vgl. auch A. W. Secord, *The Narrative Method of Defoe* (Urbana, Ill., 1924).

'Tis not being in a Battle that makes a Person a capable Judge how to describe it; every Officer has his Post which he must not depart from, and though he may be able to describe the Scituation of the Troops before an Engagement, yet afterwards during the Fight, there is so much Noise, Smoak and Confusion, that for my part, I scarce can give a true Narration of what happen'd within a dozen Yards compass¹⁾.'

Defoes Fähigkeit, eine politische oder strategische Lage klar zu schildern ist, nächst seiner Phantasie, vielleicht die bedeutendste Grundlage seiner Kunst des Erzählens. Sie findet sich, wie gesagt, auch außerhalb seiner Romane, die Seiten der *History of the Wars of Charles XII* und der *Review* sind ebenso voll davon wie die *Memoirs of a Cavalier*, ganz zu schweigen von den politischen Flugschriften, die Harley, Godolphin und Walpole so nützlich fanden. Diese Fähigkeit Defoes ist mehr als nur brillanter Journalismus, es steckt darin viel vom Pädagogen und vom Prediger. Aber die Analyse der Gründe, die zum Spanischen Erbfolgekrieg führten, wie sie in *Ramkins' Memoirs* gegeben wird, ergibt kein so klares Bild wie es Defoe um diese Zeit stets zu entwerfen vermag. Dagegen zeigt Ramkins mehr Verständnis für die Subtilitäten politischer Intrige, und auch mehr Interesse daran, als man bei Defoe findet, der sein ganzes Weltbild lieber in Schwarz und Weiß zeichnet.

Defoes Helden spielen in der Darstellung immer die Hauptrolle. Mehr als einmal erscheint der Cavalier als Führer eines Unternehmens im Dreißigjährigen Krieg oder im englischen Bürgerkrieg, das die Geschichte einem anderen Offizier zuweist. Es wäre ein Leichtes gewesen, das Abenteuer so zu erzählen, daß es beim Leser nicht in Konflikt mit den authentischen Darstellungen, oder gar mit der noch lebendigen Erinnerung oder Überlieferung geriet, wenn Defoe seinen Helden das Unternehmen in weniger hervorragender Stellung hätte mitmachen lassen. Auch Ramkins hat seine heroischen Augenblicke, wenn er z. B. in Verkleidung die Verteidigungsstellungen vor Limerick auskundschaftet²⁾. Aber wo Defoe seinen Helden mit einer Gloriole umgeben hätte, bleibt Ramkins eine sehr kleine Figur auf dem großen Kriegsschauplatz.

¹⁾ p. 58.

²⁾ p. 64–66.

Bei allem abenteuerlichen Erleben zeigen Defoes Helden doch eine ausgeprägte Fähigkeit zu kaufmännischer Kalkulation und vorsichtiger Überlegung. Auch dies findet sich in *Ramkins' Memoirs*. Als er für die Stuarts in Irland kämpfte deponierte er vorausschauend eine Summe Geld – "an excellent Friend" – in Dublin für den Fall, daß er gefangen genommen würde. Die Erzählung beweist dann auch richtig, wie klug und vorausschauend er damit gehandelt hatte¹⁾. Umso mehr muß es verwundern, wenn Ramkins seiner Verachtung für die kaufmännische Geschäftigkeit in Amsterdam Ausdruck verleiht:

The hurry of Business was too Mechanical an Entertainment, for one whose Head was filled with high Flights of Honour, Sieges, Battles and other such like Sports²⁾.

Es läßt sich schwer vorstellen, daß Defoe irgend eine seiner Figuren zu einem solchen Urteil kommen lassen kann. Wie sehr Defoe auch es versteht, in das innerste Herz seiner Gestalten zu schlüpfen, die Defoesche Bewunderung von Handel und Gewinn bleibt immer ein Grundzug ihres Wesens, mögen sie nun Kurtisane, schiffbrüchiger Matrose oder Offizier sein. Eine ähnliche verächtliche Bemerkung über die Börse findet sich allerdings auch in *Carletons Memoirs*, die sicherlich von Defoe redigiert, wenn nicht völlig umgeschrieben wurden:

The palace in the town stands upon eleven arches, under every one of which there are shops, which degrade it to a mere exchange³⁾.

Man muß hierbei jedoch in Betracht ziehen, daß Defoe, und nicht nur zur Zeit der Südsee-Spekulation, ebensooft sein Mißfallen über die Börse und ihre Spekulation wie seine Hochachtung für Produktion und Handel äußert.

Das bedeutendste Argument, das für Defoe zu sprechen scheint, ist aber, daß es sich um die Memoiren eines bekehrten Stuart-Anhängers handelt, der den Irrtum des Jakobitismus eingesehen hat und nach England zurückgekehrt ist. Eine der wichtigsten Tätigkeiten Defoes im Auftrage der Regierung war ja die unmittelbare und mittelbare Auseinandersetzung

¹⁾ p. 57.

²⁾ p. 18.

³⁾ Bohn ed., p. 441–442.

mit der jakobitischen Gefahr, und seine Agentenpflichten gingen so weit, daß er seit dem Spätsommer 1717 als vermeintlicher Jakobit und Tory in der Redaktion von *Mist's Journal* ihren giftigsten Angriffen die Schärfe zu nehmen hatte. Die hemmungslosen Angriffe dieser Zeitschrift konnten das Unterhaus selbst von heftigen Debatten über die Übeltäter des Südschwindels ablenken¹).

Jakobitische Politik spielt eine Rolle in den von Defoe herrührenden vorgeblichen Memoiren des französischen Gesandten Mesnager, 1717, des Herzogs von Shrewsbury, 1718, und Baron Goertz, 1719, neben ungezählten politischen Flugschriften. Aber gerade eine genaue Überprüfung von Defoes Äußerungen über die ins französische Exil entflohenen Stuarts, ihre Anhänger und ihre englische Politik läßt eine besondere Stellung der *Ramkins' Memoirs* sichtbar werden. Zunächst, in den Flugschriften von 1701 und in der *Review* ging er rücksichtsvoll genug mit den Jakobiten um, billigte ihnen wohl auch zu, daß der Entschluß, den Stuart Königen in das Exil zu folgen loyal und ehrenhaft gewesen sein möge²). Von 1706 an werden sie mit deutlicherer Satire gezeichnet³) und seit dem Umsturzversuch von 1715 sprach Defoe von den Jakobiten als von Rebellen. Nur wer wie Rochester zwar seine Treue zu den Stuartkönigen offen bekannte, aber in England sich loyal verhielt, konnte in *Mesnager's Memoirs* mit Sympathie gezeichnet werden.

Wenn *Ramkins' Memoirs* das jakobitische Unternehmen von 1715 ein "Romantick Undertaking" nennt und die Meinung, das schottische Volk sei ein Gegner der Union, "deluded"⁴), so berührt die Anspielung auf die Union eines der Hauptinteressen Defoes auf das er gern und oft zu sprechen kam. Der Ausdruck "Romantick Undertaking" ist Defoe allerdings nicht geläufig.

Ähnlich ist das Bild, das damit im Zusammenhang von Ludwig XIV. entworfen wird. Für *Ramkins* ist der Sonnenkönig

1) J. H. Plumb, *Sir Robert Walpole* (London, 1956), I, 352.

2) *The Present State of Jacobitism Considered*, etc., 1701.

3) W. Wilson, *Memoirs of the Life and Times of Defoe* (London, 1830), I, 194.

4) p. 154.

allmächtig, umso bitterer ist der Verrat, den er an den Stuarts und ihren Anhängern übt, denen er hätte helfen können, wenn er nur gewollt hätte¹⁾. Ganz anders Defoe.

And yet the King of France is not to be blamed in his quitting the Interest of King James neither, but 'tis on this Score Only that he is to be Justified: For tho' as his Neighbour and Confederate, 'twas but Honourable he shou'd Espouse King James's quarrel, yet when he saw he was not Capable of restoring him, he was not bound to Ruin his own Kingdom in his defence²⁾.

So urteilte Defoe 1701. In seiner *Review* erscheint Ludwig XIV. schon 1706 als Symbol des Verfalls der Macht, "the Emptyness of Human Glory"³⁾, und drei Jahre später betont er, daß Ludwig XIV. keineswegs eine so starke Position habe, wie die Jakobiten annehmen:

Pray, Gentlemen, consider, what you can expect the King of France can do for you: if he cannot restore you by Force, he can never do it by Treaty; and depend upon it, this Peace will never be made, if we are in our Senses, till he has for ever disclaimed you, renounc'd your Cause, sent away your Pretender, and perfectly abandon'd your Interest. . . .⁴⁾

Die gleiche Auffassung erscheint dann auch in zeitlich größerer Nähe zu *Ramkins' Memoirs* in den von Defoe zur Verteidigung von Harley geschriebenen *Minutes of the Negotiations of Mons. Mesnager, 1717*. Die Verkleidung in die Gestalt eines patriotischen Franzosen, der über seine zuerst so aussichtsreich beginnenden Verhandlungen mit England berichtet, bedingt zwar, daß die Größe des Sonnenkönigs ungeschmälert erscheint, aber daneben läßt Defoe doch ganz deutlich werden, daß sich der nüchterne Unterhändler durchaus klar ist über die Erschöpfung des Landes nach den kostspieligen Kriegen, wie auch darüber, daß die Wünsche der Jakobiten nicht erfüllt werden können. Das ist nicht nur historisch richtig gesehen⁵⁾,

¹⁾ p. 60–61; 84; 112ss.

²⁾ *The Present State of Jacobitism Considered, etc.*, 1701, p. 2; Siehe auch *Reasons against a War with France, etc.* 1701.

³⁾ *Review*, III, 443b, 1706.

⁴⁾ *Review*, VI, 14, p. 53; vgl. auch die folgenden Nummern, besonders Nr. 16, p. 61ss.

⁵⁾ Vgl. Sir Charles Petrie, *The Jacobite Movement. The First Phase* (London, 1948), p. 130.

es zeigt vor allem, daß Defoe, selbst in der Maske eines französischen Politikers, noch 1717 an seiner 1706 und 1709 vertretenen Auffassung festhalten konnte. Umso auffälliger wirkt es, wenn *Ramkins' Memoirs* wiederholt in seitenlangen Ausführungen mit überraschender Bitterkeit darauf zurückkommt, daß Ludwig XIV. hätte helfen können, wenn er gewollt hätte. Die "Insincerity" des französischen Königs liegt dem Erzähler im Magen "like an indigested Meal" und führt zu "melancholy Meditations". Als er später die Täuschung durchschaut und einsieht, daß die französische Politik die Loyalität der Stuart-Anhänger nur zu ihren eigenen Zwecken ausgenutzt und mißbraucht hat, da erscheint ihm der ganze Jakobitismus als ein "uncurable Distemper"¹⁾. Ein so heftiges und bitteres Urteil wie es hier in *Ramkins' Memoirs* erscheint ist kaum ohne persönliche Beteiligung, ohne persönliches Erleiden denkbar. Was dagegen in *Mesnager's Memoirs* mit persönlicher Bitterkeit gezeichnet erscheint ist nicht Versailles, sondern St. Germain.

Vor allem aber muß beachtet werden, daß der Unterschied in der Beurteilung der Möglichkeiten, die damals Ludwig XIV. hatte und der sich daraus ergebenden Lage der Stuarts mehr bedeutet als nur zwei verschiedene Meinungen, wie sie Defoe allerdings nicht selten nacheinander und sogar gleichzeitig hat vertreten können. Wenn Defoe in seinen politischen Flugschriften gelegentlich die Maske des Gegners wählt, wie in *A True Account of the Proceedings at Perth, etc. Written by a Rebel*, 1716, so ist das unmißverständliche Satire und nicht Impersonation, bei der der Erzähler in die Gestalt seiner Erzählfigur eingeht. Aber wer so überzeugend die Loyalität eines Cavalier im Bürgerkrieg sichtbar machen konnte, der konnte sich wohl auch in die Gesinnung eines Stuart-Anhängers im Exil hineinendenken. Als Defoe jedoch 1709 in elf aneinander anschließenden Nummern seiner *Review* alle Argumente gegen die Jakobiten aufbot, die ihm zur Verfügung standen, um sie zu überzeugen, ihre hoffnungslose Sache aufzugeben und sich der neuen Regierung ihrer Heimat anzuschließen, macht er keinen Gebrauch von dem Argument der "Insincerity" Ludwigs XIV.,

¹⁾ p. 60–61; 112; 155–156; 156–159.

das in *Ramkins' Memoirs* so grundlegend ist. Wenn *Ramkins' Memoirs* nicht alle Argumente des Politikers Defoe vorbringt, so besagt das wenig, wenn aber der politische Journalist Defoe ein überzeugendes Argument zehn Jahre lang unbeachtet läßt, so ist das auffällig. Zehn Jahre sind eine lange Zeit für einen verspäteten guten Einfall.

Ramkins' Memoirs machen nicht den Eindruck einer politischen Schrift, die, in gefälliger Verkleidung für die Regierung wirken und die Jakobiten zurückführen soll in die Heimat und in die Obhut einer protestantischen Regierung. Sie wirken eher wie eine private Apologie in der Form eines Berichtes über ein bewegtes aber nicht phantastisches Leben, wie es sich das Lesepublikum gern erzählen ließ. Die politischen Schriften, die Defoe in der Form von Memoiren hinausgehen ließ, sahen anders aus – unmittelbarer in der Anwendung, deutlicher im Argument.

Entscheidend gegen Defoe als Autor oder auch nur Bearbeiter von *Ramkins' Memoirs* scheint aber eine Bemerkung zu sprechen, die beiläufig bei der Darstellung der Verhandlungen gemacht wird, die zum Frieden von Utrecht führten. Aufs neue sieht Ramkins hier die Unaufrichtigkeit des französischen Königs zutage treten, da er nichts für die Stuarts erreicht in einem Augenblick, in dem selbst die englische Regierung einer Restauration der Stuart-Dynastie geneigt sei: "But where was the French Zeal for the Pretender, when he had the Generalissimo and his Arms, the Secretary, the Treasurer, &c. all at his Devotion." ¹⁾ Ormonde und Bolingbroke hatten damals eine so frankreichfreundliche Politik betrieben, daß sie es vorzogen, nach dem Sturz der Tories zu den Stuarts nach St. Germain zu flüchten; doch beides war politische Vergangenheit. Harley, Defoes Gönner und Auftraggeber, war aber im Lande geblieben, im Tower gefangen gesetzt worden und hatte sich noch 1717 in einem Hochverratsprozeß gegen den Vorwurf zu verteidigen gehabt, England an die Stuarts verraten zu haben. Defoe, der so oft im jeweiligen politischen Auftrag die widersprechendsten Meinungen zu vertreten gehabt hatte, war Harley in überraschender Weise auch nach dessen Sturz treu geblieben; ja,

¹⁾ p. 168.

diese Treue zu Harley, auch wenn sie ihm nicht mehr zum Vorteil gereichte, ist fast die einzige konsequente politische Haltung, die sich bei diesem publizistischen Proteus entdecken läßt. Soeben erst, in der Woche der Hochverratsverhandlung gegen Harley, hatte er, vermutlich unter Benutzung von Harleys eigenen Aufzeichnungen, die fiktiven *Minutes of the Negotiations of Mons. Mesnager* veröffentlicht. Es scheint schwer denkbar, daß er als Redaktor eine Bemerkung stehen ließ, die Harley als "at the devotion" des Pretenders hinstellte, geschweige denn, daß er eine solche Bemerkung selbst geschrieben hätte.

Besonders aufschlußreich ist die Rolle, die in *Ramkins' Memoirs* die Liebe spielt. Ramkins' "satirical, objective accounts of his affairs of the heart" werden von Stauffer als "unique in biography" aber auch als "many years ahead of such technique in the novel" bezeichnet¹⁾. Es ist nicht leicht, in der bitteren, zynischen Enttäuschung, die sich hier über die Frauen Luft macht, das romantische Liebesgefühl zu entdecken, das zugrunde liegt. Zynische Satire über die Frau kann an der Oberfläche ebenso aussehen wie die für Defoe so charakteristische objektive Beobachtung und ist doch das genaue Gegenteil: so gefühlsgeladen, wie Defoes Beobachtung und Darstellung des Gefühls rationalistisch ist. Liebe, Eifersucht, Enttäuschung sind Defoes Frauengestalten keineswegs fremd und sie werden in seinen Romanen überraschend treu und mit reichen Einzelheiten nachgebildet. Aber auch die emotionalste Szene in seinem ganzen Werk, die Trennung zu der sich *Moll Flanders* und ihr *Lancashire Husband* gezwungen sehen, bleibt Beobachtung, geniale Schilderung, sie ist nicht Erlebnis.

Dabei sind Defoes Frauengestalten lebendig genug geschildert um irrational und widerspruchsvoll zu sein: Roxana läßt es zu, daß ihre Tochter spurlos verschwindet, wahrscheinlich ermordet wird, gegen ihren Willen, aber praktisch nach ihrer Anweisung; Moll Flanders wird von echter Liebe ergriffen zu dem nutzlosesten ihrer vielen männlichen Partner. Aber wie irrational und widerspruchsvoll die Gestalten auch sein mögen,

¹⁾ l. c., p. 214.

ihre Darstellung durch Defoe ist immer rational, und nie könnte er, wie Ramkins bekennen:

there is something in Woman-kind which can never be found out by Study or Reflection. 'Tis only Experience that can School a Husband, and can give him a true Idea of that mysterious Creature¹⁾.

Defoe schenkte der Frau mehr Aufmerksamkeit als die meisten seiner Zeitgenossen, aber es war ihre soziale Stellung, die ihn interessierte, ihre Erziehung und ihr Schicksal in einer von Männern verwalteten Welt. Sehr genau und verständnisvoll wußte er ihr rationales und irrationales Gehaben zu beobachten und zu schildern und die Verwicklungen, in die sie sich verstrickten, aber eine romantische "mysterious creature" war sie weder für ihn noch für irgendeine seiner männlichen Romangestalten. "Defoe's novels lack romance and atmosphere of the kind made familiar by the nineteenth century novelists who wrote of love."²⁾

Auch in ihrem Verhältnis zu London zeigen Ramkins und Defoe entgegengesetzte Empfindungen. Für den nach England heimkehrenden Ramkins ist London voller Sehenswürdigkeiten "above my Description"³⁾, denen man auch nicht in sechs Wochen gerecht werden kann, aber vielleicht ist sie eben deswegen eine fremde Stadt, in der er sich nicht wohl fühlt. Für Defoe ist dagegen London Heimat und Maßstab schlechthin, "the recognised standard of comparison"⁴⁾. Die Themse erscheint sogar in Afrika dem Seeräuber Singleton als selbstverständlicher Vergleichsmaßstab⁵⁾. Robinson Crusoe kehrt "after thirty-five Years Affliction, and a Variety of unhappy Circumstances" nach London zurück, das er "the Center of my Travels"⁶⁾ nennt, obwohl seine Geschäfte ihn auf Lissabon oder Brasilien verweisen, seine Vaterstadt York ist,

¹⁾ p. 162.

²⁾ Benjamin Boyce, "The Question of Emotion in Defoe." *Studies in Philology*, vol. L (Chapel Hill, 1953), p. 53.

³⁾ p. 144.

⁴⁾ C. E. Doble, l. c., p. 483; Vgl. auch J. R. Moore, "Daniel De Foe, Star Reporter". *Boston Public Library Quarterly*, VI (Boston, 1954), p. 483.

⁵⁾ Shakespeare Head Ed. p. 78.

⁶⁾ Shakespeare Head Ed. II, 111 und II, 103.

und er sich in London nur jeweils kurze Zeit vor und nach seiner ersten Reise nach Guinea aufgehalten hatte und unmittelbar nach seiner Heimkehr von seiner Insel. Jedermann, selbst der taubstumme Duncan Campbell aus dem schottischen Hochland ist glücklich und fühlt sich in London geborgen und daheim, nur nicht Major Ramkins. Ist es denkbar, daß Defoe, der so oft die Einzelheiten der großen Stadt, ja sogar Reihen von Straßennamen als Wegangaben mit solch offensichtlicher Freude in seinen Erzählungen hat lebendig werden lassen, in *Ramkins' Memoirs* einen Helden gelten ließ, der nicht wie Defoe selbst und alle seine Romangestalten im Grunde seines Herzens ein Mann aus London war?

Eine endgültige Antwort, ob Defoe der Autor von *Ramkins' Memoirs* war oder nicht, läßt sich vorerst nicht geben. Sehr starke Gründe scheinen dafür zu sprechen, sprachlicher Ausdruck, Struktur und Thema scheinen das Werk in nächste Nähe zu anderen Werken von Defoe zu stellen. Aber dann müßte das bisherige Bild Defoes nicht nur revidiert, sondern in einigen Punkten in das Gegenteil verkehrt werden. Freilich hat sich die Forschung daran gewöhnen müssen, die verschiedensten, ja, entgegengesetzte Auffassungen bei Defoe zu finden. Doch gilt dies wesentlich für die politischen Ansichten, während sich die menschlichen Eigenarten und stilistischen Merkmale Defoes immer wieder in den Werken zeigen. Zu diesen stehen aber *Ramkins' Memoirs* oft in einem gewissen Widerspruch.

Die beste Erklärung für diese Widersprüche könnte wohl darin gefunden werden, daß man annimmt, daß der Journalist Defoe die Aufzeichnungen eines aus dem Exil heimkehrenden Jakobiten redigiert hat, vielleicht im Interesse seiner Regierung, sicher aber in dem seines Verlegers. Eine Schwierigkeit für diese Erklärung scheint nur darin zu liegen, daß eine solche journalistische Bearbeitung kaum notwendig erscheint, sind doch die Abschnitte, in denen sich deutliche Unterschiede, ja Gegensätze zu Defoes Meinungen und Stil zeigen, die also am ehesten dem unredigierten Original entsprechen, nicht weniger gewandt und frisch als die anderen, bei denen man eher geneigt ist, eine Neufassung durch Defoe anzunehmen. So läßt auch diese Erklärung, daß es sich bei *Ramkins' Memoirs* um

eine Bearbeitung echter Memoiren oder Notizen handelt noch Fragen unbeantwortet.

Wo, wie hier, die Fakten dürftig sind, ist es nicht schwer, eine Hypothese vorzubringen, die sich harmonisch einfügt in die bezeugten Tatsachen. So ließe sich denn auch auf einen mehrfach in historischen Dokumenten erscheinenden jakobitischen Offizier in London hinweisen, der nur mit leichter Veränderung seines Namens und einiger Lebensumstände, als Vorbild für *Ramkins* gedient haben könnte, und dessen Notizen oder Erinnerungen einer journalistischen Bearbeitung zugrunde gelegen haben könnten. In den *Stuart Papers* wird wiederholt ein Gefolgsmann des Earl of Mar erwähnt, ein "Lieutenant Alexander Rait"¹⁾. Sein Name erscheint in der jakobitischen Korrespondenz der Jahre 1716 bis 1718 als Deckadresse in London für die Briefe zwischen Mar in Frankreich oder Italien und seiner Frau in London. Raits Aufträge waren unpolitisch, er scheint nur Soldat gewesen zu sein, oder genauer gesagt, ein zuverlässiger schottischer Anhänger seines *laird*. Aberdeen, wo Ramkins seine Studien begonnen haben will, gehört zum Bereich des Earl of Mar, dessen *servant* Rait war. Rait, der das volle Vertrauen seines Herrn hatte, scheint erst 1716 nach England zurückgekehrt zu sein, die enge Verbindung mit Mar läßt vermuten, daß er bis dahin, wie Ramkins, das Exil der Stuarts in St. Germain geteilt hatte. Rait ist ein *servant* aber kein Bedienter, er ist gebildet und geschäftsgewandt. Er sorgt dafür, daß die Herzogin die ihr zustehenden Gelder erhält, und sein Urteil über die Vertrauenswürdigkeit von Mars Bevollmächtigten in Geschäften, die Firma *Duddell and Company*, wird als beweiskräftig verzeichnet und weitergegeben. Seine Abwesenheit aus London, als er in Schottland war, wird genau so vermerkt wie eine längere Krankheit. Mar legte den größten Wert darauf, daß ein Exemplar seiner Verteidigungsschrift zu allererst an Rait gesandt werden sollte, der es dann an die Herzogin weiter zu leiten hatte. Trotz seinem von der jakobitischen Politik bestimmten Lebenslauf scheint Rait kein jakobitischer Rebell gewesen zu sein, und er

¹⁾ *Calendar of the Stuart Papers*, vol. II–VI, (London, 1904 bis 1916).

ist ja auch nach London zurückgekehrt von wo ihn Heimweh oder Geschäfte nach Schottland führten.

In der geheimen Korrespondenz der Jakobiten war es üblich, Namen dadurch zu tarnen, daß man beliebige, wechselnde andere Namen verwandte, die mit dem gleichen Buchstaben begannen. *Rait*, dessen Name auch *Rate* geschrieben wird, erscheint daher unter den Chiffren *Ramsie* und *Raintill* neben seinem Namen *Rait*. Der Name *Ramkins* könnte daher leicht eine natürliche Fortsetzung dieser Tarnung sein, wenn nicht gar auch *Rait* schon eine, allerdings regelmäßig verwandte, Chiffre ist.

Es würde Defoes Neigung zu Übertreibungen nur entsprechen, aus einem Leutnant einen Major zu machen, ebenso wie es Defoe entsprechen würde, sich nicht allzu weit von der Wahrheit zu entfernen, so daß auch *Ramkins* ein Hochlandsschotte aus der Heimat von Mar ist. Defoe, der im Auftrag der Regierung mit den Jakobiten Verbindung hielt, mag *Rait*, oder *Ramkins*, kennen gelernt haben, als Defoe die Verteidigungsschrift von Mar durch ein Vorwort zu einer bitteren Satire gegen die Jakobiten umwandelte und so herausgab, jene Verteidigungsschrift, die *Rait* in einem allerersten Exemplar der Herzogin zu überbringen hatte¹). In den bisher gedruckten *Stuart Papers* findet sich nach dem 15. April 1718 kein Hinweis mehr auf *Rait*, doch mag der noch ungedruckte Teil vielleicht eine überraschende Aufklärung über *Rait* oder über *Ramkins' Memoirs* enthalten.

Wenn sich auch das Wenige was über *Rait* und über *Ramkins* bekannt ist gut aneinanderfügen läßt, so darf dabei doch nicht vergessen werden, daß es vielleicht nur darum an Widersprüchen fehlt, weil die Tatsachen so unbedeutend und so wenig sind.

Wichtiger als die Frage nach dem historischen *Ramkins* oder seinem Vorbild, oder als die Frage nach der Bibliographie Defoes ist aber die Frage nach der Entstehung des realistischen Romans. Auch hier läßt sich freilich noch keine entschiedene Antwort geben, ob in *Ramkins' Memoirs* der erste

¹) J. R. Moore, *Defoe's Hand in 'A Journal of the Earl of Marr's Proceedings'* (1716). HLQ 1954.

moderne historische Roman zu sehen ist, oder ob es sich um ein Memoirenwerk handelt, das eine vorher unbekannte Höhe der künstlerischen Darstellung erreicht hat, – freilich nicht ohne einen Preis an biographischer Wahrhaftigkeit für die erstrebte künstlerische Wahrhaftigkeit zu zahlen.

Die Frage nach Ursprung und Entwicklung des modernen realistischen Romans ist bisher meist als Frage nach dem geistigen Gehalt und der sozialen Bedeutung der neuen Literaturgattung gestellt worden, im Zusammenhang mit dem Aufstieg des Bürgertums im Zeichen des Puritanismus. Das Problem der neu entstehenden Form und ihrer Verwandtschaft mit der Biographie ist dagegen meist nur von der Geschichte der Biographie her gesehen worden und erscheint dort naturgemäß nur am Rande. Die Entstehung einer Literaturgattung, die nun über zweihundert Jahre lang ein bevorzugtes Medium des literarischen Gestaltungswillens ist, darf aber gewiß die besondere Aufmerksamkeit des Literaturhistorikers beanspruchen.

So erweist sich das kleine Werk als ein bemerkenswertes Beispiel der gegenseitigen Durchdringung von Biographie und freier Erzählung. Gerade hier aber scheint es, als ob nur noch äußere Kriterien entscheiden können, ob ein Werk der schöpferischen Gestaltung vorliegt, also der Literatur im engeren Sinne, oder ein Bericht. Aus diesem Chaos von erlebtem und treu oder kunstvoll berichtetem, aus nacherlebtem, oder aus frei gestaltetem Lebensschicksal entwickelt sich dann der realistische Roman, der einen Lebenslauf so erfindet und in Worten wachruft, daß er nicht, wie bisher der Roman es war, Schmuck und Spiel der Wirklichkeit ist, sondern ihr Spiegelbild, ein Bild aber nicht eine Kopie.

Ramkins' Memoirs ist nicht das erste fiktive Memoirenwerk, auch wenn man von der dürftigen, wenn auch bezeichnenden biographischen Verkleidung der *History of the Wars of Charles XII* absieht. E. Bernbaum hat auf zwei Vorläufer aufmerksam gemacht und A.W. Secord hat diesen Hinweis mit Nachdruck erneuert¹⁾. Während es sich aber bei Gildons Biogra-

¹⁾ Ernest Bernbaum, "Mrs. Behn's Biography a Fiction", *PMLA*, XXVIII (Baltimore, 1913), p. 432–453.

phie von Mrs. Behn und bei Kirkmans Geschichte der *German Princess Mary Carleton*, „The Counterfeit Lady“, um fiktive Lebensgeschichten bekannter Personen handelt, und der Leser dieser Biographien die Werke mit eben diesen Personen indentifizieren sollte, handelt es sich bei den *Memoirs of a Cavalier*, oder *Ramkins' Memoirs* um die Lebensläufe von Personen, die der Leser nicht mit bereits bekannten Personen indentifizieren sollte. Ein solches Erschaffen einer Gestalt und eines Lebenslaufes ist nun gerade ein Wesenszug des Romans, im Unterschied von der Biographie. Der Verfasser eines solchen Romans mag dabei echte Quellen benutzen. Solange aber der echte Träger der Erlebnisse unbekannt bleibt, wie Carleton, den erst mühsame Forschung in den Akten hat nachweisen können, solange die erfundene Gestalt sich also von ihrem biographischen Vorbild loslösen kann, im Gegensatz zu der notorischen Mary Carleton oder der gut bekannten Mrs. Behn, solange geht der Impuls des Autors auf die schöpferische Gestaltung eines Lebenslaufes, das heißt auf einen Roman, und nicht auf eine Biographie. *Robinson Crusoe* trägt weder den Namen von Alexander Selkirk, noch den von Robert Knox, wenn Defoe auch das Erleben seines Helden weitgehend aus ihren Berichten aufbaut. Singleton ist nicht Avery. Der Scots Gentleman ist namenlos, und auch der Cavalier nennt nur seinen Freund Fielding, aber nicht sich selbst, Robert Marsham. *Major Ramkins'* Erlebnisse haben vielleicht in Verbindung mit einem ganz anderen Namen als Unterlage der unterhaltsamen *Memoirs* gedient. Immer wieder hat die Defoe-Forschung das Urteil von E. Bernbaum bestätigt, „journalistic and biographic sources shall be eventually found for all of Defoe's great novels“¹⁾.

Eine eingehende kritische Betrachtung von *Ramkins' Memoirs* erscheint daher gerechtfertigt, wenn auch an ihrem Ende das bibliographische Fragezeichen stehen bleibt und die

Ernest Bernbaum, *The Mary Carleton Narratives 1663-1673*, (Cambridge, Mass., 1914).

C. F. Main, „The German Princess: or, Mary Carleton in Fact and Fiction“, *Harvard Library Bulletin*, X (Cambridge, Mass., 1956), p. 166-185.

A. W. Secord, l. c., p. 12.

1) Ernest Bernbaum, *The Mary Carleton Narratives*, p. 87.

Quellenforschung sich mit einem wohl kaum mehr beweisbaren Vorschlag zufrieden geben muß. Aber in der ständigen engsten Berührung mit einem konkreten Einzelobjekt und in der Bemühung um Antwort auf präzise Fragen, in der Kasuistik also, erscheinen die Probleme von Defoes Stil besonders deutlich, und auch die Frage nach dem Wesen des realistischen Romans als einer Kunstform der schöpferischen Gestaltung wird bis zu einer wohl frühesten Form vorgetragen. Dort erhält sie allerdings eine zur Bescheidenheit mahnende Antwort: nur mehr äußere, materielle Kriterien könnten entscheiden, ob es sich um ein Werk der gestaltenden, schöpferischen Phantasie handelt, also der Kunst im eigentlichen Sinn, oder um ein berichtendes Werk, eine Reportage.

Ramkins' Memoirs nehmen in der Geschichte des realistischen Romans insofern einen besonderen Platz ein, als sie, ob nun redigiert von Defoe oder nicht, zusammen mit den *Memoirs of a Cavalier* und *Captain Carleton's Memoirs* an der haarfeinen Grenze zu stehen scheinen, an der sich der gestaltende Roman von der berichtenden Biographie trennt. Das Thema, das Leben eines Menschen, den es nur im Buche gibt, ist bereits das eines Romans, der Stoff, das wirkliche Leben des Vorbildes des Helden, und die Struktur in der Ich-Form, sind hier aber noch die der Biographie.

MÜNCHEN

FRITZ WÖLKEN

THE TREATMENT OF TIME IN *ADAM BEDE*

The most recent critics of *Adam Bede*, Mrs. Dorothy Van Ghent and Mr. Maurice Hussey, have both stressed the importance of time in the novel¹). Both of them, quite rightly, consider time as it manifests itself in those natural rhythms governing the rural community in which the story is worked out; both of them, in Mrs. Van Ghent's words, consider "the types of material that in *Adam Bede*, present themselves with the patient rhythm of day and night, of the seasons, of planting and harvest, of the generations of men, and of the thoughts of simple people who are bound by deep tradition to soil and to community." But time manifests itself in many different ways in *Adam Bede* and each of these has some particular function or some bearing upon the structure and themes of the novel.

Mr. Hussey has remarked that "*Adam Bede* has a most explicit time scheme; one wonders if the chronology is so detailed in any previous novel." Patient labour is all that is needed to support his surmise; it is not difficult, through a close reading of the novel, to construct a chronological chart of the novel's action in which events can generally be located not only by days and dates, but also by hours and minutes. The time-scheme is generally characterised by its clarity and detailed precision²); it is also simple and straightforward in its

¹) Dorothy Van Ghent. *The English Novel: Form and Function*. (New York; Rinehart, 1953), pp 171-181.

Maurice Hussey. "Structure and Imagery In *Adam Bede*." *Nineteenth Century Fiction*. X. September 1955. pp 115-129.

²) There is, in fact, one irregularity in the time scheme; unimportant but curious when we bear in mind how meticulous were George Eliot's habits as a novelist, how by careful reading and inquiry she built up the background and the historical flavour of the period with which she was concerned. The point, briefly, is this: the novel begins on Tuesday, June 18th,

advance, with one exception to be examined in detail later. First I wish to relate George Eliot's treatment of time in this novel to her dominant mode of narration – that of the omniscient author.

Time and the Omniscient Author.

The larger issues involved in George Eliot's handling of the omniscient author convention are beyond the scope of this essay¹), but one aspect of her treatment is relevant to our particular interest and is generally important for a right approach to her work. George Eliot is very careful to establish her status within her novel and through her we, too, are firmly and clearly related to the fictional world of the book. She does this in that extreme instance of the intrusive omniscient author, Chapter 17, "In Which The Story Pauses A Little". There she imagines herself as providing an audience for the now aged and reminiscent Adam Bede and we are meant to infer that she has heard the story we are reading from him or from others of his generation. This of course corresponds with the biographical facts as we know them; *Adam Bede* originates in an anecdote of one of George Eliot's aunts. But reference to an actual historical background is not relevant to our present purpose; what we should notice is that Chapter 17 is highly important to George Eliot's purposes, both aesthetic and moral, and also to the way in which we read the novel. We are,

1799, which corresponds exactly with the real calendar day of that year. It continues correctly enough with August 18th – we are told, the date though not the day, but if chronological consistency is maintained the 18th must be a Sunday. This is most improbable considering the events of that day; it is certainly represented as a normal working day. Later we are told explicitly that it is Sunday, November 2nd, this agrees neither with the calendar nor with the time scheme as maintained within the novel itself. Finally the events of 1800 agree neither with the calendar nor with the time scheme of 1799 but are internally consistent.

In addition there is one part of the novel – Book VI – which lacks the precision of timing found elsewhere. Critics have differed in their reasons, but have generally agreed that this is the weakest part of the book; the vagueness of time is perhaps symptomatic of this weakness.

¹) For a more comprehensive view see my forthcoming essay on the subject in *Nineteenth Century Fiction*.

so to speak, doubly removed in time from the story; George Eliot tells us a tale which was told to her a long time ago and which actually happened a long time before it was told to her. Why should this be so, and why is it so important?

One reason concerns the nature of George Eliot's talent. Critics have often noticed that her novels are generally weakest when she fails in objectivity and allows a wrong kind of personal emotion to invade her work. The novels then become a form of therapy, an outlet for the tensions of her own life without the transmuting intervention of the creative artist. The result is either an idealization of a character (e. g. Maggie Tulliver, Will Ladislaw, Daniel Deronda) or the presence in the work of an unjustified hostility (e. g. the treatment of Hetty Sorrel in the first two-thirds of *Adam Bede*). In brief, George Eliot sometimes fails to achieve an adequate distancing of her experience; the woman who suffers, to adapt Mr. Eliot's formulation, is not sufficiently separate from the artist who creates. Were there not this removal in time, I believe she would have failed much more in that steadiness and clarity of vision so necessary to the success of her art.

The second reason concerns our approach to the novels. I believe we come close to the central moral purpose of George Eliot's art in a passage like this, from one of her reviews:

"The greatest benefit we owe to the artist, whether painter, poet or novelist, is the extension of our sympathies. Appeals founded on generalisations and statistics require a sympathy ready-made, a moral sentiment already in activity; but a picture of human life such as a great artist can give, surprises even the trivial and the selfish into that attention to what is apart from themselves, which may be called the raw material of moral sentiment."¹)

Such a moral aim has clear aesthetic concomitants. If art is, as George Eliot says in the same review, "a mode of amplifying and extending our contact with our fellow-men beyond the bounds of our personal lot", it must be so contrived that it demands of the reader that kind of sympathy which is based

¹) C. f. Mr. J. D. Rust. "The Art of Fiction In George Eliot's Reviews" *Review of English Studies*, N. S. VII. April 1956. pp. 164-172.

on his deepest, most mature understanding. This George Eliot achieves by controlling our vision of the fictional world so that we see it gradually through a series of interconnected but ever enlarging perspectives, contexts which demand greater and greater knowledge, sympathy and insight. By this means each of her characters is seen in a number of interacting relationships – Man in relation to himself, his family, trade, local community and to the whole of his historical society. (This last is muted and infrequent in *Adam Bede*, although the Napoleonic Wars, for example, do impinge in a number of ways on the sheltered community of Hayslope.) The largest of these relationships, the most inclusive of contexts, is of course the reader's deepest comprehension of the whole novel. He is granted an omniscience akin to that of the author. A character will know so much of himself and his fellow men but the reader, by virtue of the wider perspectives given him, will know more and understand more than any character. Standing outside the novel, he will be able to connect and compare in a way that the inhabitants of the fictional world, of their very nature, cannot. From his vantage point he will perceive, let us say, a relationship between Bessy Cranage and Hetty Sorrel of which both these characters must be unaware; namely, that Bessy is a kind of comic parody of Hetty. The reader's perception of this relationship – and I have deliberately chosen a minor instance – will increase slightly his understanding of the whole fictional world of which they are a part. This increase of understanding, multiplied many times, is what George Eliot wishes to achieve; it is thus that the book will achieve its moral aim of extending our sympathies.

What has this to do with the author's control of time? Three relevant points need to be made. Firstly, the interacting sets of relationships through which each character is established or defined are not static or fixed, but evolve in time – this is all part of the Wordsworthian sense of growth and progress so often noticed by critics of her novels. Secondly, we must notice a point that is often overlooked because it is so obvious; namely, that George Eliot's control of the whole novel is temporal; the relationship of part to whole is governed by its sequential position so that what the story means is largely

determined by the way in which it unfolds in time¹). Finally, the double remove in time I have already mentioned not only helps George Eliot to achieve objectivity but also aids the reader in achieving a stable relationship to the novel. It plays an important part in establishing this widest of perspectives; indeed, the reader must be able to count upon a stable point of view if he is to encompass the manifold, complex and changing experience presented to him. It is precisely because of this need for a stable relationship between reader and novel that the most infuriating lapse in George Eliot's handling of the omniscient author convention is precisely her juggling with time. I refer, of course, to her disconcerting switch into the historic present at climactic moments in the novel. This annoys because it is unnecessary; George Eliot can render her subject sufficiently vivid without the help of a trick like this. But more fundamentally it is a flaw because it disturbs the reader-novel relationship which the double remove in time has so firmly established; for a moment our vision of the novel shifts and wobbles as we are distracted from our proper task by the need to adjust ourselves to a sudden alteration in the author's technique. This technique is not the proper object of our contemplation; it is a means to an end and should not usurp our attention.

Functional Time.

Generally, however, George Eliot's technique, insofar as it concerns the control of time, is successfully unobtrusive which may be the reason why one of the most interesting and important aspects of time in *Adam Bede* has, so far as I am aware, gone completely unnoticed. This is the part George Eliot's control of time plays in the structure – moral and aesthetic – of the novel. The theme of the novel, with its sense of nemesis, its emphasis on consequences rather than motives, clearly

¹) Mrs. Van Ghent has some useful and relevant remarks on the tempo of the novel. I would call attention in particular to the careful *placing* of the characters, the way in which our introduction to them is carefully regulated. From this point of view *Adam Bede* represents a great technical advance on *Scenes of Clerical Life* where George Eliot made the tyro's mistake of trying to introduce too many characters too soon into her stories.

demands the heavy stress on temporal evolution that is reflected in the precision of the book's chronology. But a study of that chronology soon shows that the art of the novel, as well as its distinctive moral concern, is fundamentally concerned with temporal processes.

The art of narrative, at its lowest, implies a simple sequential interest; this happened and then that and then that. George Eliot's moral emphasis infuses sequential interest with a strong element of causality this; happened because of that, this results in that. Moreover, as soon as the art of the narrative advances beyond mere temporal sequence, a new kind of interest is set up, a narrative pattern based on juxtaposition, parallelism, contrast, anticipation and recollection. George Eliot's typical method of interweaving concurrent stories lends itself readily to the establishing of such a pattern of interest. In such a pattern the author's control of time obviously plays an important part.

Consider, for example, the relationship of Hetty and Dinah, one of the main sources in the novel of this kind of narrative pattern. The parallels and contrasts between the two are enforced in a numbers of ways, sometimes indirectly (both, for instance are orphans), sometimes fairly obviously (compare, for example, their reactions to the news of old Bede's death) and sometimes quite explicitly, the clearest case of this being Chapter 15, "The Two Bedchambers". (This chapter, incidentally, by its juxtaposition with its immediate successor enforces another parallel; Dinah, at this point, it to Hetty what Irwine is to Arthur. This interlocking of parallels which creates the narrative pattern is intimately related to the effect of interconnected but ever widening perspectives, already mentioned). In this network of connections between the two girls, time is important. For example, Dinah leaves the Bedes' cottage, returning from her errand of mercy (Chapter 14), at exactly the same time as Hetty parts from Arthur on the first stage of her downfall (Chapter 13). Hetty's good angel, Dinah, leaves for Snowfield (Chapter 11) at about the same time as her bad angel, Arthur, leaves for Eagledale (Chapter 16). It is in November that Adam becomes betrothed to Hetty; it is in the following November that he marries Dinah. Dinah

leaves Snowfield for Leeds on the same day as Hetty, pretending to visit her at Snowfield, sets out to find Arthur at Windsor. And so on.

One of the main emotional effects of this kind of pattern is clearly that of irony; the reader perceives what the characters do not, precisely because he can make connections of this kind of which they are necessarily unaware. This wider knowledge throws a sombre, ironical light on the action of the novel. The most interesting example of this is in that section which is least straightforward in its chronology, Book V. As we read this part, we encounter first Adam's unavailing search for Hetty (which is caused by and which balances Hetty's unavailing search for Arthur), we hear of her arrest and witness her trial. It is only through the evidence given at the trial and through Hetty's subsequent confession to Dinah that we learn what happened to Hetty after her return from Windsor. Meanwhile Arthur, hearing of the old Squire's death, has been journeying homewards, pleasantly anticipating the future and little knowing what the future holds in store for him. Apart from the irony directed at Arthur, one other ironical stroke of fate emerges with appalling clarity from the disordered chronology; in Chapter 39 Adam, not knowing of Hetty's arrest, tells Irwine:

"You was t'ha' married me and Hetty Sorrel, you know, sir, o' the 15th o' this month."

The 15th of March is, in fact, the date fixed for Hetty's execution; Adam spends the previous night with Bartle Massey:

"Sometimes he would burst out into vehement speech —

'If I could ha' done anything to save her — if my bearing anything would ha' done any good . . . but t'have to sit still, and know it, and do nothing . . . it's hard for a man to bear . . . and to think o' what might ha' been now, if it hadn't been for *him* . . . O God, it's the very day we should ha' been married'."

This is surely emphatic enough. What I wish to stress at this point are the submerged parallels and the unemphatic ironies. I insert, for convenience here, a diagrammatic outline of the novel's action at the one point where the technique of straightforward narration is complicated.

Book V.

<i>Chapter</i>	<i>Time</i>	<i>Day</i>	<i>Date</i>	<i>Event</i>
43.	Evening-Night	Saturday	27 February	Hetty sleeps at Stoniton on her way back from Windsor. A baby is born during the night. (Sarah Stone's evidence)
38.	Morning	Sunday	28 February	Adam goes to Snowfield in search of Hetty.
43.	8.30 p.m.	Sunday	28 February	Hetty leaves the lodging with her baby.
38.	Evening	Sunday	28 February	Adam returns to Oakbourne.
38.	11 a.m.	Monday	1 March	Adam goes to Stoniton to search for Hetty.
43.	1 p.m.	Monday	1 March	John Olding sees Hetty; hears the baby crying.
43.	2 p.m.	Monday	1 March	Olding finds the dead baby. He and the constables search for Hetty.
38.	Night	Monday	1 March	Adam sees the coachman who drove Hetty to Stoniton on the 12 February.
43.	Morning	Tuesday	2 March	Hetty is arrested.
38.	Morning	Tuesday	2 March	Adam searches for Hetty at Stoniton; gives up and starts to go home.

Reshuffling the events in this way reveals what the arrangement of the narrative conceals; reveals, for example, how nearly the paths of Adam and Hetty cross, how nearly he saves her from her fate, since on Monday, March 1st, when Hetty abandons her child just outside Stoniton, Adam comes to Stoniton from Oakbourne in search of her. Brought to light in this way the facts pose an interesting critical problem. I assume that an ordinary, non-analytical reading of the novel does not make the reader aware of these facts. I also assume that George Eliot herself was very well aware of them; the unique detail and precision of time and the careful construction of the narrative must force us to that conclusion. Why, then, did she conceal this crossing of Adam's path with Hetty's, or

rather, why did she not choose to draw the reader's attention to it? We can imagine what Hardy would have done with such a situation, the bitter irony he would have extracted from a contemplation of these two frustrated searchers almost, but not quite meeting, the tragedy nearly, but not quite being averted.

In fact, the reference to Hardy may help us towards answering the question why George Eliot did not exploit the possibilities latent in the situation. The sense we derive from, say, *Tess of the D'Urbervilles*, which Hardy sums up in his famous final paragraph about the President of the Immortals at his sport, is precisely the sense that George Eliot wishes to avoid in her novels. Her work does, it is true, exhibit a variety of determinism, does rigorously show the workings of Nemesis, but these workings are rarely made so explicit by her as they are by Hardy; they are not obtruded or advanced as a philosophy of life but are thoroughly submerged beneath the surface of the novel's action. To draw attention to the fact which I have, by rearranging the chronology, elicited, would be to convert the novel into another, and possibly lower, form of art. These coincidences, these criss-crossings of individual destinies are more potent if left unremarked, working beneath the level of conscious attention and only indirectly contributing to our sense of a remorseless destiny inexorably working itself out in consequence of man's moral blindness and his egoistic refusal to face the facts of his day. These consequences, this destiny, represent perhaps the deepest, most intimate connection of the basic themes of the novel with the temporal processes through which they must, of necessity, work themselves out. The working out makes in itself a sufficiently powerful impact on the reader; there is no need for the author to call these processes to our attention by an over-conscious manipulation of the novel's chronology.

Conclusion.

In one sense, of course, every aspect of time in the novel is functional. Thus George Eliot's stress on the natural background and on the rhythm of the seasons – so much emphasised

zed by other critics – is a basic part of her vision of life and the most important way of establishing her narrative in a larger temporal context. Beginning and end in the strict Aristotelian sense, *Adam Bede* does not possess; rather we feel that the story has been taken from a larger continuum of time which envelops it and to which it looks both backwards and forwards. This is achieved in a number of ways; memory, especially the memory of old men like Martin Poyser, is an important agent here. Or again, we have at the outset of the novel the sense of other lives and other stories which impinge only briefly and tangentially on this life, this story. The history of the Bede family, and especially Adam's relationship with his father, is one instance. Here, for a moment, a shaft of light is thrown back in time on a set of human relationships that we never actually see in the novel, except obliquely in their effect on the character of Adam. Moreover the particular stories with which we are concerned are already under way when the novel opens; Dinah, for instance, has not just arrived in Hayslope – in fact, she is shortly to depart; the affair between Arthur and Hetty has already started, though as yet so imperceptibly that they are not really aware of it. Many more cases could be cited; all through the book we are similarly made aware of contiguous and contingent lives – such awareness is, indeed, a necessary part of George Eliot's naturalistic technique. Many tributaries flow into the mainstream of the novel; there are many quiet and enticing backwaters, but we are not allowed to stop and explore them, even in conjecture, so firmly does George Eliot guide us on our journey. All that she asks of us is that we should be aware of these tributaries and backwaters; this is part of the characteristic solidity and density of the life portrayed in her novels and part, too, of that technique of ever-widening perspective I have already tried to describe.

It should be stressed that *Adam Bede* differs from the rest of George Eliot's fiction only in degree, not in kind. None of the other novels exhibits the same astonishing chronological detail but all of them are equally rewarding when subjected to the kind of analysis attempted here. I will quote only two examples of functional time by way of justifying this generalisation. In *Daniel Deronda* we have not only the characteristic interwea-

ving of different narrative strands but also a complicated temporal pattern which begins in a dramatic present and then makes a series of excursions into the past histories of Gwendolen and Deronda, always returning to the same present. Clearly such a pattern is a fruitful source of those temporal contrasts and parallels I have mentioned; the one I would isolate occurs if we compare Chapter 10 with Chapter 17; Gwendolen meets Grandcourt at about the same time (July) as Deronda saves Mirah from committing suicide. The interacting destinies of these two couples, if we charted them on a graph, would share the same starting-point in time; this cannot be coincidence.

My second example is taken from *Silas Marner*; the symbolic connection between the miser's loss of his gold and his discovery of the golden-haired Eppie has frequently been remarked. What has not been generally noticed is that this symbolic balance is reinforced by a careful temporal symmetry. In Chapter I we are told that it is fifteen years since Silas appeared in Raveloe; in Chapter 16 (the opening chapter of Part II), we jump forward sixteen years in time. Allowing for the time taken up by the narrative action of Part I, this jump forward in time almost exactly equals the initial flashback; in other words, the period of Silas' miserdom and exile from society is neatly balanced by the period of his redemption and gradual reintegration into the community.

Many more examples could be cited, but these should suffice to show that the method of *Adam Bede* is typical of George Eliot's novels. There are only two exceptions; *Romola*, being a historical novel, poses special problems¹), while the action of the short tale, *The Lifted Veil*, based as it is upon the prevision of the future, clearly demands an abnormal tampe-

¹) The historical nature of *Romola* largely precludes George Eliot demonstrating — as she typically does — the manifold and complex pressures of the dramatic past on the dramatic present. Instead she employs the device of anticipatory irony; the shadows of the future, not the past, cast themselves on the unconscious protagonists, living in the dramatic present. When Francesco Valori, for example, demands the death of the Medicean conspirators he is also signing his own future death warrant (Chapter 40). This technique is maintained with an unusual consistency throughout the whole of *Romola*.

ring with temporal processes. But these are exceptions; George Eliot's distinctive talent is intimately linked with a full sense of time in all its complexities, some of which I have here tried to disentangle. It is no accident that George Eliot looks back in so many ways to Wordsworth, nor is it a coincidence that Proust should have found her so great a novelist.

NORTH STAFFORDSHIRE

W. J. HARVEY

BUCHBESPRECHUNGEN

Richard Lavynggham, O. Carm., *A Litil Tretys*. Ed. by J. P. W. M. Zutphen. Roma, Institutum Carmelitanum (10, Via Sforza Pallavicini), 1956. C u. 135 S., 1 Tafel.

Die hier herausgegebene Prosaabhandlung über die 7 Todsünden stammt nach einer Angabe in einer der 14 Handschriften (*Harley 211*) von einem Magister Richard Lavynggham aus dem Carmeliterorden. Die anderen Handschriften geben keine Zuschreibung. Richard Lavynggham wird in verschiedenen Angaben über Mitglieder des Ordens seit der Mitte des 14. Jahrhunderts als Oxforder Doctor der Theologie und Lehrer an dieser Universität erwähnt (s. die Zusammenstellung S. XXVIII–XXXII), der eine ganze Zahl von lateinischen Abhandlungen über theologische Fragen, über Naturphilosophie, Grammatik usw. geschrieben haben soll (s. die Liste S. 89–97; sie lassen sich nicht alle in Handschriften nachweisen). Aus dem Namen erschließt der Herausgeber Herkunft aus dem Dorf Lavenham, 20 Meilen westlich von Ipswich. Als ganz sicher läßt sich dies natürlich nicht erweisen, der Name kann natürlich auch bloß die Herkunft seines Vaters oder Großvaters bezeichnen. Ebenso ist die Annahme, daß er früh ins Carmeliterkloster in Ipswich eintrat, nicht weiter erweisbar. In einigen frühen Quellen wird behauptet, er sei später Prior des Carmeliterklosters in Bristol gewesen, wo er gestorben sei. Eine ebensolche Angabe, er sei Beichtvater König Richards II. gewesen, lehnt der Verfasser S. XXX ab, weil Richard mit Dominikanern in enger Verbindung stand.

Die vorliegende Abhandlung ist die einzige englische Schrift, die ihm zugeschrieben wird. Die Zuschreibung kann stimmen, muß es aber durchaus nicht, selbst wenn Inhalt und Herkunft der Handschrift *Harley 211* auf ein Carmeliterkloster in Suffolk weisen, wahrscheinlich auf das in Ipswich. Man kann natürlich in einer solchen Handschrift die Abhandlung einem bekannten Ordensmitglied zugeschrieben haben, um ihr mehr Gewicht zu geben. Doch tut dies ja nichts zur Sache. Inhaltlich ist sie nicht bedeutungsvoll, sie beruht auf diesbezüglichen theologischen Abhandlungen des früheren und späteren Mittelalters und den kanonischen Dekreten, wie der Herausgeber S. XII–XXVII darlegt. Sie ist für alle Fälle ein Zeugnis dafür, daß man derlei Abhandlungen im 14. Jahrhundert in englischer Prosa schrieb und sie bis weit ins 15. Jahrhundert in Büchern abschrieb, die für die in der Seelsorge tätigen Geistlichen bestimmt waren. Solcherart sind auch die 14, in denen diese Abhandlung erscheint, mit einer Ausnahme. Es sind kleine Bände, die derlei Abhandlungen und auch unter anderem John Mirk, *Instruction for*

Parish Priests und sein *Festial* enthalten (Douce 60), neben englischen auch lateinische ähnliche Werke. In einer Handschrift (Cambridge Univ. Libr. Ff. vi. 31) erscheint die Abhandlung allerdings unter Schriften, die sie eher zu einem Erbauungsbuch für Laien machen, zumal sie für einen John Collopp hergestellt wurde, den man mit einem Londoner Bürger identifizieren kann (Sf. XLVf.). Einige der Handschriften lassen sich nach anderen Eintragungen örtlich festlegen, was für die Erkenntnis lokaler Schreibgewohnheiten im 15. Jahrhundert wertvoll wäre. Verfasser bespricht diese kurz in seiner Beschreibung der Handschriften S. XXXII–XLIV und sucht sie auf Grund von solchen Sprachformen an der Hand der bisherigen Erkenntnisse örtlich festzulegen. Er druckt außerdem S. 83–88 eine kurze Stelle aus ihnen zum Vergleich ab. Vollständig bringt er den Text nach *Harley 211*, dazu S. 37–82 inhaltliche Textvarianten der übrigen Handschriften. Das Verhältnis der Handschriften zueinander bespricht er S. I–LVIII. Danach bietet *Harley 211* einen von den anderen Handschriften unabhängigen und in Vielem besseren Text. Er hat daher sicherlich recht, sie in erster Linie abzudrucken. Dies ist auch aus sprachlichen Gründen richtig, denn aus Suffolk, woher sie sicher stammt, haben wir ja keine oder nur kleine lokalisierbare Texte, und wir können so an *Harley 211* die Schreibgewohnheiten dieser Gegend studieren, die für die Entwicklung der späteren Gemeinsprache im 15. Jahrhundert sicherlich auch bedeutsam war. Diese sprachlichen Eigentümlichkeiten bespricht der Herausgeber S. LIX–LXXXI. Dankbar wird man auch seine kurzen Bemerkungen über einige syntaktische Fragen begrüßen (S. LXXXII bis XCIX), weil sie unsere Kenntnis der späteren mittenglischen Syntax erweitern. Ein vollständiges Glossar (S. 102–134) beschließt das hübsche Werk, das von Mr. A. I. Doyle der Universität Durham angeregt wurde und in Nijmegen unter Professor F. Th. Visser als Doktordissertation vorgelegt wurde. Die Tafel bringt eine Seite der Handschrift *Harley 211* mit der Zuschreibung des Werkes an Richard Lavyngham. Die Drucklegung durch das Institutum Carmelitanum in Rom wurde durch eine Unterstützung des niederländischen Unterrichtsministeriums ermöglicht.

INNSBRUCK

KARL BRUNNER

Wittenwiler's Ring and the Anonymous Scots Poem *Colkelbie Sow*, translated by George Fenwick Jones. [Univ. of North Carolina Studies in Germanic Languages and Literatures No. 18.] Chapel Hill N. C.: The Univ. of North Carolina Press (Auslieferung im Ausland durch Librairie E. Droz, 8 Rue Verdaine, Genf), 1956, 246 S. Geh. \$. 4.50, Geb. \$. 5.50.

G. F. Jones legt zwei humoristisch-didaktische Gedichte des späten 14. oder frühen 15. Jahrhunderts in englischer Prosaübersetzung mit literarhistorischen Erläuterungen (*Exposition*) vor. In der Verbindung von humoristisch-satyrischer Darstellung bäuerlicher Lustbarkeiten mit Lehrhaftigkeit haben beide eine gewisse Ähnlichkeit, was jedenfalls dem Geschmack der

Zeit entsprach. Freilich, das schottische Gedichtchen ist gegenüber dem 9699 Zeilen langen Werk des Thurgauers oder Toggenburgers Heinrich Wittenwyl langweilig und auch keineswegs einheitlich aufgebaut, seine drei Teile sind nur lose aneinandergereiht und bloß durch die einheitliche Absicht der Lehrhaftigkeit zusammengehalten. Auch sein volkstümlich-humoristischer Inhalt ist kürzer, ist lange nicht so lebendig und weniger interessant, so daß es anders als der *Ring* die Aufmerksamkeit der Literaturhistoriker kaum auf sich gelenkt hat (Immerhin ist es bei W. F. Schirmer, *Geschichte d. engl. Lit.*¹ S. 172, ² S. 174 erwähnt und T. F. Henderson, *Scottish Vernacular Literature*,³ Edinburgh 1910, widmet ihm fünf Seiten, S. 84–90). Das Gedicht des Schweizers hingegen hat seit Ludwig Bechstein die einzige erhaltene Handschrift in der Bibliothek in Meiningen entdeckt, hat (erste Ausgabe *Bibl. d. lit. Vereins Stuttgart* Bd. 23) eine Menge Einzelstudien angeregt (s. die Bibliographie im vorliegenden Buch S. 197–199) und liegt jetzt in der mustergültigen Ausgabe von Edmund Wießner (*Deutsche Literatur in Entw. Reihen* IV, Bd. 3, I u. 2, Leipzig 1931 u. 1936) in einer mustergültigen Ausgabe mit Kommentar vor. Ihm widmet Jones sein Buch (Vorrede, S. XII). Den Anglisten interessiert es insoweit, als es eine ähnliche Mischung von reiner Unterhaltung und Didaxis zeigt, wie Chaucers ungefähr gleichzeitige *Canterbury Tales*, freilich sind diese Elemente nicht so geschickt wie von Chaucer auf verschiedene Personen aufgeteilt, sondern einheitlich aneinandergereiht und, so weit Rittergeschichten hereingezogen werden, sind sie grob parodiert. So wie die Übersetzung wendet sich auch die literarhistorische *Exposition* an den modernen (amerikanischen) Leser und bringt daher allerlei, was dem Germanisten bei uns selbstverständlich ist, wenn auch dieser daraus manches besonders für die volkskundlichen Elemente entnehmen kann. Daß sich vieles von den S. 133 ff. geschilderten Fastnachts- und Frühjahrsbräuchen noch bis heute besonders in den österreichischen und schweizerischen Alpenländern erhalten hat, scheint Jones allerdings unbekannt zu sein, sonst hätte er es wohl erwähnt. Die Bauernnamen, die weitgehend satyrisch, ja zotisch sind, sind in der Übersetzung deutsch beibehalten und S. 200–205 in einem Register erklärt, was gewiß nicht leicht war. Die Erklärungen sind im allgemeinen gewiß zutreffend, doch würde ich "Hafenschleck" (V. 2635) wohl eher als "lick-the-pan" statt als "gulp-the-oats" auffassen.

Colkelbie Sow ist auch nur in einer Handschrift erhalten (*Bannatyne-Ms.*, jetzt am besten herausgegeben von W. Tod Ritchie, S. T. S. 1928–30; der Text ist im vierten Band S. 279 ff.; ältere Ausgaben sind bei Schirmer, a. a. O.¹ S. 607, ² S. 174 Fußnote angegeben), doch stand der Text nach der Inhaltsangabe auch in den nicht erhaltenen Teilen des *Asloan-Ms.* (s. Henderson, a. a. O. S. 85). Jones hat wohl recht, das Gedicht S. 225 als Allegorie zu bezeichnen, noch besser wäre es als "Exemplum" anzusehen. In den drei Teilen wird ja dargestellt, wie man mit seinem Geld gut umgehen soll: im ersten wie man es falsch macht und dabei zu Schaden kommt, im zweiten, wie man damit jemandem wohl tun kann, im dritten wie Geld nutzlos ist, wenn man es in einer Truhe einsperrt, aber richtig verwendet reichlich Früchte trägt (Colkelbie kauft um den dritten Penny 24 Eier, die er seinem Patenkind schenken will. Weil dessen Mutter über dieses unwürdige Ge-

schenk erboht ist und es ablehnt, legt er die Eier einer Bruthenne unter, die 24 Kücken vermehren sich so, daß er nach ein paar Jahren dem Patenkind 1000 Pfund einhändigen kann!). Erinnerungen an Chaucer sind hier stark. Eines der Kücken wird zum Hahn Chantecler der Erzählung des Nonnenpriesters, ein anderes zur Henne Pertelote. Die Mischung von Bauernlustbarkeit (im ersten Teil), von übertriebener Ritterromantik (im zweiten Teil) und handgreiflicher weltlicher Lehrhaftigkeit (im dritten) ist deutlich, der erste Teil ist in den vierhebigen "doggerel"-Versen Skeltons geschrieben, die Einleitung und die beiden weiteren Teile in Chaucers Zehnsilblern (allerdings, wie der Verfasser in der Einleitung sagt, des Stoffes wegen in unregelmäßigen). Leider ist hier keine Bibliographie beigegeben.

INNSBRUCK

KARL BRUNNER

Chaucer and the French Tradition. A Study in Style and Meaning. By Charles Muscatine. 1957, University of California Press, Berkeley and Los Angeles. 272 Seiten. Preis: 4 Dollar.

M. baut sein Buch auf einer These auf, die sich leicht formulieren läßt. Er leitet Chaucers Dichtung aus der französischen Literatur des Mittelalters her. In ihr unterscheidet er zwei Stile: einen konventionellen und einen realistischen; der erste, der auch höfisch heißt, findet sich vor allem in den Romanen Chrétiens und im ersten Teil des *Roman de la Rose* (Guillaume de Lorris), der zweite vor allem in den Fabliaux. Chaucer verbindet beide Stile organisch miteinander; noch tastend und experimentierend in *The Book of the Duchess* und *The House of Fame*; erfolgreich bereits im *Parliament of Fowls*, mit höchster und verfeinerter Kunst in *Troilus and Criseyde* und in den *Canterbury Tales*.

Die Verbindung beider Stile, die Chaucer vollzieht, deutet sich bereits an bei Chrétien (und zwar in der Laudine-Lunete-Episode des *Yvain*), ferner in dem provenzalischen Roman *Flamenca* und am stärksten in Jean de Meuns Teil des *Rosenromans*. Für M. ist jedoch Chaucer "the culminating artist of the French Tradition". Seine spezifische Leistung als Künstler bestehe darin, daß er "the wide range of values, some of them antithetical, which had once made up the richness of medieval civilization" zusammengefaßt habe (vgl. p. 247).

Wenn M. den höfischen Stil konventionell nennt, will er ihn damit nicht negativ charakterisieren. Dichter wie Chrétien und Guillaume dringen mit diesem Stil in tiefe Schichten des Menschen ein, sie beschränken sich allerdings auf das Verfeinerte, Edle, Erhabene; der "realistische" Stil des Fabliau erfaßt die alltäglichen und niedrigen Aspekte des Daseins; aber auch dieser Stil ist beschränkt und gelangt nicht zu den "more intangible reaches of reflection and emotion" (p. 66). Erst Chaucer bekommt die ganze Komplexität des Daseins in den Griff.

M.'s These ist einfach, aber er wendet sie in subtiler und schmiegsamer Weise an. Er kennt die mittelalterliche Literatur Frankreichs gründlich und interpretiert sie mit feinem Verständnis; der Anglist, der sich im romanischen Mittelalter nicht besonders auskennt, wird die einschlägigen Abschnitte (die Kapitel 2 und 3 des Buches) mit großem Gewinn studieren. In seiner Interpretation Chaucers zeigt M., wie sehr die Kenntnis der französischen Stile seinen Blick geschärft hat. Wir lernen sehen, wie Chaucer das Fabliau zur Dichtung macht; der schwankhafte und derbe Stoff der *Reeve's Tale* etwa wird bei ihm zu einem beziehungsreichen Kunstwerk; auf der anderen Seite führt Chaucer durch die Gestalt des Pandarus das fabliau-haft realistische Element in die erhabenen konzipierte Geschichte von *Troilus and Criseyde* ein. Auf diese Weise kann man die Liebe des Troilus sowohl "idealistisch" wie "realistisch" betrachten; Criseyde selbst entspricht in ihrem Denken und Handeln beiden Betrachtungsweisen. Die Komplexität dieses Gedichtes, das sich weder als Romanze noch als realistisch-psychologischer Roman ganz verstehen läßt, sondern eben aus beiden Elementen gemischt ist, ist selten so gut erfaßt worden.

M.'s These, daß Chaucer wesentlich und zureichend aus der Tradition des französischen Mittelalters abzuleiten sei, wird vielleicht nicht überall Anklang finden; dem Rezensenten, der eine ähnliche These vertritt (in: *Chaucers Stellung in der mittelalterlichen Literatur*, Hamburg 1956), scheint sie akzeptabel. Trotzdem kann er in einigen Punkten nicht ganz mit M. übereinstimmen. In der Behandlung des *Troilus* hat M. nicht berücksichtigt, daß Chaucer aus Boccaccios *Ilo Filostrato* eine Tragödie gemacht hat, und in der *Knight's Tale* scheint die Rolle des Theseus und damit der Philosophie des Boëthius zu wenig berücksichtigt.

M.'s Buch reiht sich würdig in die amerikanische Chaucer-Kritik und -Forschung ein. Es gibt ein neues, dem Verstehen unserer Zeit angemessenes Bild Chaucers, indem es die Forschungen von Kittredge und Lowes benützt und die Ergebnisse neuerer Interpreten, wie die B. H. Bronsons, verwendet.

HAMBURG

JOHANNES KLEINSTÜCK

Johannes Walter Kleinstück, *Chaucers Stellung in der mittelalterlichen Literatur*. [Britannica et Americana (Britannica, Neue Folge) Bd. 1.] Hamburg: Cram, de Gruyter & Co., 1956, 159 S., DM 12.—.

Die Kapitel 1, 2 und 4, "Courtoisie und der höfische Lebensstil", "Pitié" und "Höfische Liebe", der Kern der Arbeit, lassen aus der axiomatischen Hinstellung Frankreichs als "Ursprungsland der mittelalterlichen Kultur" (S. 7) und der Methode, sie jeweils mit der Problemvorgeschichte vom 12. Jh. ab beginnen zu lassen (S. 9), als ursprünglichen Zweck der Arbeit die Aufzeigung von Chaucers Stellung in der höfischen Tradition vermuten.

Der wichtigste Ertrag dieser stark auf G. Weise und H. Dupin gestützten Partien ist eine dreifache Erkenntnis: das "Freiwerden" der höfischen

Tugenden durch ihren Bezug auf ein allgemein menschliches, nicht mehr standesgebundenes Verhalten; das Hinausschreiten Chaucers über die emotionale Mitleidssphäre in die rationale der Toleranz; die Verfehltheit der Annahme einer "regulären Theorie" der höfischen Liebe und die Vereinbarkeit ihrer klassischen Form mit der Ehe.

Die von Troubadours, Dante, Jean de Meun, Chrétien, Gower usw. her teils gestützten, teils ins Gegenlicht gesetzten Ausführungen werden u. a. am Squier, an Theseus, Alceste, Troilus und Palamoun erläutert.

Zwei heterogene und willkürliche Zusatzkapitel "Fortuna und die Verarbeitung des Boëthius" und "Superbia" füllen den Band auf, ohne jedoch die Titelerweiterung zu rechtfertigen. Ihr Erkenntniswert ist gering, die Hineindeutung der *Fall of Princes*-Struktur in die fabliauartigen Erzählungen unter den *Canterbury Tales* abwegig.

Ein Schlußkapitel "Chaucer und die englische Literatur" untersucht auf 18 Seiten Chaucers "Verwandtschaft mit einigen großen englischen Autoren" (S. 142) wie Shakespeare, Fielding, Sterne, Dickens und J. Austen anhand der gewonnenen Kriterien einer "Skepsis" im Sinn "distanzierten und abwägenden Betrachtens" und "Sich-nicht-festlegen-Wollens" (S. 143), einer Urteile vermeidenden Menschenbeobachtung, eines relativierenden Humors und der Stellung des Verzeihens über das Recht. Die fallenden Urteile sind z. T. stark subjektiv und decken den Gegenstand, ähnlich wie die Gesamtarbeit den Buchtitel, nur floskelhaft. Gegenüber der gewaltigen geistesgeschichtlichen Schau G. K. Chestertons, die Verf. nicht entgangen zu sein scheint – man vergleiche z. B. Kleinstück S. 117, Chesterton S. 168–170 – wirkt diese Sicht wie mit dem verkehrten Teleskop betrachtet.

Sachlich ist richtigzustellen, daß in der *Freres Tale* der Somnour die alte Frau erpressen will, nicht umgekehrt (S. 124).

Von grobem Mißverständnis zeugt die Beurteilung des Verhaltens Dantes gegenüber den im Eis des *Inferno* Festgefrorenen als "eine 'richtig' applizierte Gemeinheit" (S. 13; vgl. S. 27). Auf gleicher Linie stehen Äußerungen wie etwa die, daß wir heute "die völlige Verdammung der Verdammten als unchristlich" sehen (S. 27), daß im Mittelalter christliche und antike Morallehre "keine wirklichen Gegensätze seien" (S. 31, Anm. 91), daß "nach dem Dogma der Kirche" "die Frau niedriger" steht "als der Mann" (S. 98, Anm. 17) u. dgl. m.

Die Zitation liegt manchmal im argen; so wimmeln die zehn Verse aus Gowers *Confessio Amantis*, II, 1058 ff. und 1068 ff. – nicht 1044 ff. und 1059 ff. – (S. 65) ebenso wie das *Decameron*-Zitat auf S. 117, Anm. 2, von Fehlern. Boccaccios *Teseide* wird beharrlich als *Teseida* angeführt (S. 7, 55 Anm. 51, 79, 82 Anm. 66, 116 Anm. 118). Die Beistrichsetzung bleibt seitenweise ungeregelt und die Sprache treibt dann und wann seltsame Blüten: "Die nächste Parallele . . . scheint mir nicht bei Boccaccio, sondern bei Gower zu finden" (S. 58); "Chrétien de Troyes hat sich offenbar sehr mit Tristan intensiv beschäftigt" (S. 105); Tristan liebt Isolde "mit seiner menschlichen Gesamtheit" (S. 106), während Chrétiens Soredamors nicht weiß, "welcher Teil ihrer menschlichen Gesamtheit gegen sie revoltiert" (S. 101). Redensarten wie "eins auswischen" (S. 122) und "auf den Schlips" treten (S. 137) sind einem

wissenschaftlichen Ethos schwerlich förderlich. Ebenso wenig bereichert das pedantisch häufig verwendete "comme il faut" (S. 17, 27 Anm. 78, 38, 98, 102, 105, 110) den Stil.

INNSBRUCK

KARL HAMMERLE

A. G. Mitchell, *Lady Meed and the Art of "Piers Plowman"*. (The 3rd Chambers Memorial Lecture Delivered at University College London, 27 February 1956), London: H. K. Lewis & Co. Ltd., 1956, 27 S., 3/6.

Der Verf., zugleich der Herausgeber der geplanten neuen Ausgabe des C-Textes¹⁾, geht bei seinen Darlegungen davon aus, daß Dichten und Denken bei Langland eine untrennbare Einheit bilden, so daß für die Erfassung seiner Gedankenwelt jeder Handlungszug und jede Gebärde aufschlußreich sind, wie umgekehrt die Differenziertheit seines Denkens die Besonderheiten seiner Formkunst verstehen läßt. Die Figur der Lady Meed ist von allen allegorischen Gestalten des *Piers Plowman* eine der geeignetsten, um die wechselseitige Bezogenheit von Dichten und Denken bei Langland zu verdeutlichen. Wie einleuchtend dargelegt wird, entfaltet sich die volle Bedeutung dieser Figur erst in fortschreitender Handlung, in dem Konflikt, der entsteht, als Lady Meed mit False Faithless verbunden werden soll. Indem der Verf. zugleich den A-, B- und C-Text des *Piers Plowman* berücksichtigt²⁾, vermag er auch den Stilwandel, der in Langlands künstlerischer Entwicklung zu spüren ist, von einem Teilaspekt her zu erhellen. War es zuvor allgemein bekannt, daß Langland in seiner Frühzeit die realistische Darstellungsweise bevorzugte, später aber einem abstrakten Stil zustrebte, so werden nun die Gründe für diesen Wandel genauer faßbar: es ging ihm um die schärfere Herausarbeitung seiner philosophischen und theologischen Grundpositionen.

Freilich bleibt ein entscheidender Einwand: wenn sich der Verf. zunächst mit guten methodischen Gründen dagegen wehrt, die Bedeutung des Wortes *meed* wie Skeat, Jusserand, Chambers, Dawson und Dunning auf eine bestimmte Formel festzulegen, so hält er dennoch stets an der Grundbedeutung *reward or payment* fest und zeigt, wie vielschichtig das Problem des Lohnens und Belohnens bei Langland ist. Von diesen Voraussetzungen aus interpretiert er den Schluß jener Vision, die das Auftreten von Lady Meed zum Gegenstand hat, dahingehend, daß es keines Lohnes und keiner Belohnung mehr bedürfe, wenn die Herrschaft der Vernunft einmal beginne (S. 25). Dies aber muß vom Text her bezweifelt werden; im C-Text heißt es am Ende des V. Passus:

1) Der Anhang bringt eine Textprobe dieser Ausgabe.

2) Die vielumstrittene Verfasserschaftsfrage wird dabei – wohl mit Absicht – nicht aufgegriffen.

And ich dar legge my lyf · þat loue wol lene þe suluer,
 To wage thyne, and help wyne · þat þow wilnest after,
 More þan al þy marchauns · oþer þy mytrede bisshopes,
 Oþer lumbardes of lukes · þat lyuen by lone as Iewes."

(C, V, 191–94)

Lohn und Belohnung werden also, sobald die Vernunft, vereint mit Gewissen und Liebe, die Herrschaft über die menschliche Gesellschaft gewinnt, nicht überflüssig, sondern es wird lediglich die verführerische Kraft gebrochen, die irdische Güter auf den Menschen ausüben können. Die Tatsache, daß die oben zitierte Stelle erst im C-Text zu finden ist, in dem der Dichter in vielen Fällen das letzte klärende Wort spricht, dürfte ein Beweis dafür sein, in welchem Sinn Langland die Lösung des Konfliktes, der mit dem Auftreten von Lady Meed entsteht, verstanden wissen wollte.

FRANKFURT A. M.

WILLI ERZGRÄBER

The Melos Amoris of Richard Rolle of Hampole, ed. by E. J. F. Arnould. Oxford 1957 (B. Blackwell), LXXXVI, 244 S. 50/-

Das Rolle-Studium, das nach Carl Horstmanns Edition (*Yorkshire Writers*, 2 Bde. 1895/6) besonders im zweiten und dritten Jahrzehnt dieses Jhs. gepflegt wurde, fand einen vorläufigen Abschluß mit Hope Emily Allens *Writings ascribed to Richard Rolle of Hampole and Materials for his Biography* N. Y. und Lo. 1927. Das auf diesen Pionierwerken fußende Buch von Frances M. M. Comper: *The Life of Richard Rolle together with an edition of his English Lyrics*, Lo. und Toronto 1928, vermittelte einem weiteren Leserkreis ein Bild von Rolles Leben und literarischem Wirken im Rahmen seiner Zeit. Mehrere Übersetzungen und Modernisierungen Rollescher Werke folgten (von Geraldine E. Hodgson, M. M. Comper, Leopold Denis und Dom. D. M. Noetinger), und 1931 gab Miss Allen als Ergänzung ihres großen, die Tatsachen zusammenstellenden Forschungsberichts, die *English Writings of Richard Rolle, Hermit of Hampole* mit ausführlichen Einleitungen heraus (Oxford, Clarendon Press). Mit diesen in ihrem mittelalterlichen Wortgewand edierten Texten ist eine richtigere Bewertung des religiösen Denkens und der literarischen Bedeutung Rolles ermöglicht als es Übertragungen in moderne Sprachen erlauben.

Aber die englischen Werke sind nur ein Teil des Rolleschen Schrifttums: sie müssen ergänzt werden durch die lateinischen Schriften, die in erster Linie für die Beurteilung Rolles herangezogen werden müssen. Als erste Edition publizierte Margaret Deanesly *The Incendium Amoris of Richard Rolle of Hampole*, Manchester 1915, die durch Dom. Noetingers französische Übersetzung mit Einleitung, Kommentar und Index (die bei Deanesly fehlen) ergänzt wird. Als zweite Edition legt nun Professor E. J. F. Arnould (der Herausgeber des *Manuel des Pêchés*, Paris 1940) das *Melos Amoris* in einer mustergültigen Ausgabe vor.

Der Text folgt dem Ms. C 3.13 des Trinity College, Cambridge, aus dem 15. Jh., das, wie die Einleitung LXXXI–LXXXVI darlegt, als das zuverlässigste sich erwies und überdies dem Ms. des Emmanuel College, Cambridge, das Miss Deanesly ihrer Edition des *Incendium Amoris* zugrundelegte, nahesteht. Ein Variantenapparat verzeichnet die wichtigeren Varianten der anderen Mss. (es sind 10 vollständige Texte überliefert und 3 Fragmente).

Obwohl der Herausgeber sagt "no comprehensive critical study of the *Melos Amoris* has been attempted here", so ist doch die umfassende Einleitung mit den beiden im Anhang (aus dem Bulletin of the John Rylands Library) abgedruckten Aufsätzen über Rolles angeblichen Aufenthalt an der Sorbonne und seine angebliche Auflehnung gegen die kirchlichen Autoritäten von so grundlegender Bedeutung, daß ihr Inhalt in einer Besprechung skizziert werden muß.

Was den Titel angeht, so ist (was übrigens Miss Allen S. 113 schon nahelegte) dem alten seit Horstmann üblichen *Melum Contemplativorum* der durch zahlreiche und bessere Mss. bezeugte Titel *Melos Amoris* vorzuziehen; mit dieser Schrift vollenden sich die drei ausgesprochen mystischen Werke Rolles in Art einer Trilogie; *Canticum Amoris*, *Incendium Amoris*, *Melos Amoris*.

Allerdings handelt es sich bei *Mel. Am.* wie bei den meisten anderen Werken Rolles nicht um einen wohlgeordneten Traktat, sondern um unsystematische impulsive Aussprache seines Anliegens wie es seinem erraticischen Temperament entsprach, in *Mel. Am.* noch dadurch betont, daß dies Werk aus einzelnen "postillae" besteht, die nur durch die Persönlichkeit des Autors und die Wiederkehr derselben Themen gebunden sind (XVII). Kap. 1–4 bilden die Präambel, die bereits die ganze, 58 Kap. umfassende Schrift summiert und die Hauptthemen herausstellt d.h. den aus eigener Erfahrung beschriebenen Aufstieg zur Höhe mystischen Erlebens, womit er in gleicher Weise den Leser erheben und seine Widersacher zurückweisen will. Darauf kommt Rolle immer wieder zurück, und um dem durch diese Wiederholungen und Längen leicht verwirrten modernen Leser einen Ariadnefaden zu geben, macht der Herausgeber den wohlgelungenen Versuch, die "disjecta membra" anhand ausgewählter Zitate über die zwei Hauptthemen zu ordnen = 1) Autobiography and Personal Apology 2) Doctrine (S. XX–LVII). Eine Besprechung muß es sich versagen, darauf näher einzugehen, aber der Rez. darf hervorheben, daß diese Führung des Lesers eine vorzüglich aufschließende Interpretation des *Mel. Am.* bedeutet.

Bezüglich des für die Einordnung des Werks wichtigen Entstehungsdatums trägt Arnould eine neue These vor: Miss Allen, wie vor ihr Horstmann, nahm eine frühe Abfassungszeit des *Mel. Am.* an (1326/7 nach Allen S. 129). Dagegen möchte Arnould "a comparatively late dating" befürworten (LXVI), weil diese Schrift, die dem "canor" oder "melos" den entscheidenden Rang gibt, den Höhepunkt von Rolles mystischer Erfahrung darstellt. Demgegenüber verrate die Herausarbeitung der drei Stadien des "calor", "dulcor", "canor" in späteren Werken eher ein Erlöschen des ursprünglichen Erlebens. Es wäre möglich, die Ansichten von Allen und Arnould einander anzunähern, denn es ist ja nicht selten, daß ein Schriftsteller

schon in seiner Frühzeit die Höhe seiner Entwicklung erreicht. Zweifellos stellt der "canor" die letzte und abschließende Stufe des Rolleschen mystischen Erlebnisses dar (vgl. M. Lehmann: *Untersuchungen zur mystischen Terminologie R. Rolles*, Diss. Berlin 1936, S. 39 ff.).

Damit in Einklang ist es, daß Miss Allen die zur Rede stehende Schrift in Thema und Stil das persönlichste von Rolles Werken nennt (122f.) und daß er selbst die Inspiration betont: "didici quod doceo a Deo". Daher auch die von Allen "exuberant" genannte Diktion, das kunstvolle Verwenden von Alliterationen, Lautmalereien, Antithesen, Anspielungen und biblischen Reminiszenzen, die Arnould S. LVII–LXV veranschaulicht und als bezeichnendes mittelalterliches Latein erweist. Parallelen mit anderen Werken Rolles, insbes. mit wörtlich anklingenden Stellen in *Canticum Amoris*, *Judica me Deus* und *Emendatio Vitae* zeigen eine größere Ausdruckskraft und größere Selbstsicherheit Rolles in *Mel. Am.* Mit dieser Feststellung verzichtet Arnould de facto auf ein näheres Eingehen auf Rolles Quellen, das er "specialists in patrology and devotional literature" überlassen möchte (LXVII).

Es wäre zu wünschen, daß diese vorzügliche Ausgabe einer der wichtigsten Schriften Rolles dem Studium dieses Autors und der englischen Mystik einen neuen Anstoß gibt.

BONN

W. F. SCHIRMER

Herbert G. Wright: *Boccaccio in England from Chaucer to Tennyson*. Lo. 1957, S. XIV, 495. 63/–

Der Einfluß Boccaccios auf die englische Literatur, der des öfteren cursorisch behandelt wurde (vgl. F. N. Jones: *Boccaccio and his Imitators*, Chicago 1910), wird in dem vorliegenden Werk mit wissenschaftlicher Vollständigkeit und wohl abschließend erörtert. Das Buch ist aus einer Einzeluntersuchung erwachsen, die auf Julius Zupitza zurückweist, der in Ludwig Geigers *Vierteljahrsschrift für Kultur und Litteratur der Renaissance* (Bd. I, 1886) einen Artikel über "Die mittelenglischen Bearbeitungen der Erzählung Boccaccios von Ghismonda und Guiscardo" veröffentlichte und eine Ausgabe plante. Anhand des Zuspitzaschen Materials machte sich dann Josef Raith an die Aufgabe, die jedoch gleichzeitig von dem Verf. des hier zur Rede stehenden Werks in Angriff genommen war. So veröffentlichte Raith nur seine literarhistorische Einleitung, die jedoch zu einem umfassenden Überblick erweitert wurde: *Boccaccio in der englischen Literatur von Chaucer bis Painters Palace of Pleasure*, Lpz. 1936. Die von H. G. Wright besorgte Ausgabe unter dem Titel: *Tales from the Decameron* erschien ein Jahr später als 205. Bd. der EETS mit sorgfältig edierten Texten und einer ausführlichen Einleitung. Seitdem hat das Thema den Verf. gefesselt, wie es verschiedene Veröffentlichungen bezeugen ("The first English Translation of the Decameron" *Mod. Lang. Rev.* 31 [1935], "The Elizabethan Translation of the Questioni d'Amore in the Filocolo" *ibid.* 36 [1941], "J. C. Hobbhouse as the author

of Tales from Boccaccio" *ibid.* 43 [1948] "The Indebtedness of Painter's Translations from Boccaccio to the French Version of le Maçon" *ibid.* 46 [1951], "How did Shakespeare come to know the Decameron" *ibid.* 50 [1955] und das Florio als Verfasser nachweisende Buch *The first English Translation of the Decameron*, Upsala 1953). Heute muß Prof. Wright als der beste Kenner der Materie gelten, und seine Darstellung umgreift einen so vielfältigen Stoff, daß eine Rezension ihr nur unvollkommen gerecht werden kann.

Die Untersuchung geht aus Gründen der Übersichtlichkeit dem Einfluß der einzelnen Werke nach, wobei die lateinischen Werke, die Boccaccios Gelehrtenruhm begründen, voranstehen. Das für die Literatur wichtigste war *De casibus*, denn es hat nach Premierfaits französischer Version in Lydgates *Fall of Princes* eine in vielem originelle englische Nachahmung gefunden, die ihrerseits die Fortsetzung des *Mirror for Magistrates* anregte. Auch *De claris mulieribus* ist, wenngleich nicht vollständig, ins Englische übertragen worden, zuerst von einem Anonymus um die Mitte des 15. Jhs. und ein zweites Mal hundert Jahre später, von Lord Morley (ed. H. G. Wright EETS. 214 [1940] Lo. 1943). Dagegen hat das dritte der gelehrten Werke, *De genealogia deorum* keinen englischen Übersetzer gefunden, war aber, wie schon die Figur des Demogorgon erweist, literarisch nicht minder einflußreich.

Auch die italienischen Werke, die aus sprachlichen Gründen nicht dieselbe Verbreitung fanden, sind schon früh für die englische Literatur bedeutsam gewesen. *Teseida* und *Filostrato* haben als Quelle Chaucerscher Dichtungen gedient, was die Forschung vielfach beschäftigt hat. Diese Sekundärliteratur hat Verf. in seinen Ausführungen gewissenhaft verwertet; aber darüberhinaus ist er verdienstvollerweise dem Einfluß aller Werke Boccaccios nachgegangen — z. B. hat er auch die Bearbeitungen des *Filocolo*, der *Fiammetta*, des *Ninfale Fiesolano* erörtert — und damit ist er der auf so vielen Gebieten bahnbrechenden Bedeutung Boccaccios gerecht geworden.

Den wichtigsten und umfänglichsten Teil der Untersuchung nehmen natürlich die Bearbeitungen des *Decamerone* ein, die in vier chronologische Kapitel gegliedert (über das 14./6., 17., 18. und 19. Jh.) und jeweils in Vers-Prosa- und dramatische Bearbeitungen untergeteilt, die Seiten 113–445 füllen. Dieser Teil des Buchs stellt für den Literarhistoriker ein unentbehrliches Nachschlagewerk dar, dessen Benutzung durch die fast vollständigen bibliographischen Anmerkungen und die beiden Register erleichtert wird. Fortlaufend gelesen bilden diese Kapitel eine einprägsam dokumentierte Geschichte des literarischen Geschmacks, denn sowohl die Wahl der Geschichten wie ihre Bearbeitung wechseln im Lauf der Zeiten.

England erhielt erst 1620 eine vollständige Decamerone-Übersetzung (vermutlich von John Florio [s. o.]), aber deutsche, französische, spanische Übersetzungen standen schon im 15. Jh. zur Verfügung, und einzelne Geschichten sind, wie das Beispiel Chaucers erweist, durch französische und lateinische Zwischenstufen längst im Umlauf gewesen. So hat Prof. Wright in dem erwähnten Band der EETS acht frühe englische Versionen der Geschichten von "Guiscardo und Ghismonda" und "Titus und Gisippus" veröffentlicht (u. a. von Gilbert Banester). Im Laufe des 16. Jhs. kommen dann

direkt auf dem italienischen Text fußende Übersetzungen hinzu; die, wenn sie auch durch Moralisieren und künstlerisches Unvermögen den früheren gleichen, doch eine erweiterte Auswahl der Geschichten bringen. Beispiele dafür sind die *Tragical Tales* von George Turberville und – in Prosa – die Bearbeitungen in William Painters *Palace of Pleasure*. Auch in einzelnen Balladen und in vielen Dramen des 16. Jhs. wird Erzählgut des Decamerone verwertet, wobei außer den in Literaturgeschichten meist genannten *Patient Grissel* und *Gismond of Salern* auch wenig bekannte Dramen erörtert werden, die Einblicke in die Bemühungen der humanistischen Universitätskreise ermöglichen.

Wie zu erwarten, ist das Kap. über das 17. Jh. fast ganz dem Drama gewidmet, wobei nunmehr die Komödie das Übergewicht erhält. Jetzt wird auch der Griseldisstoff ins Komische gewendet (*The Plaie of Patient Grissell*). In diesem Zusammenhang erhält der Shakespeares *All's well, that ends well* zugrunde liegende Stoff (9^{te} Nov. des 3^{ten} Tags) den gemäßen Rahmen. Auch *Cymbeline* muß dabei erörtert werden, wie überhaupt bei einer solchen Übersicht, die mehr und weniger bekannte Stücke nebeneinander ordnen muß, uns wohl bewußt wird, wie viele der Dramenstoffe auf Boccaccio zurückgehen. Für die Dramatiker des 17. Jhs. beruht die Anziehungskraft des Stoffs in dem Überraschenden der Situation oder der novellistischen Pointe; Moralisieren und Lehrhaftmachen treten ganz zurück und werden bei den Dramatikern der Restaurationszeit ins Gegenteil gewendet.

So werden die Decamerone-Stoffe dem mehr nach Frankreich hin orientierten 18. Jh. tradiert, das sie weniger dramatisch verwertet – das bezeichnendste Beispiel dafür sind die lehrhaften Stücke der Mrs. Centlivre und Garricks für Farce und Pantomime einflußreicher *Cymon* – als in Prosa- und besonders in Verserzählungen. Dabei zeigt sich eine Rückkehr zum ernsteren Ton. Schon Dryden hat für seine *Fables*, die kurz nach Colliers Flugschrift gegen die Unmoral der Bühne erschienen, ernsthaftere Geschichten ausgewählt (IV, 1; V, 1; V, 8) und Scherz mit Ernst zu mischen sich bemüht. Auf ihn sich berufend, suchte D'Ufrey in Rechtfertigung und Bearbeitung seine Decamerone-Nacherzählungen dem Zeitgeschmack und der politischen Situation anzupassen, und die damals beliebte Dramatikerin Mary Pix trägt wieder lehrhafte und sentimentale Deutung in Boccaccios romantische Erzählung des Grafen Gautier von Antwerpen (II, 8). Andere Erzählungen, meist unbekannter Verfasser, verfolgen dieselben Tendenzen, gelegentlich mit Betonung des Picaresken. Auch in Prosabearbeitungen und Geschichten-sammlungen finden wir dieselbe Tonart.

Das Kap. über das 19. Jh. wird bezeichnenderweise von einer bibliographischen Notiz eingeleitet, die anhand der Auktion einer Decamerone-Incunabel (1812), einer Aufzählung verschiedener Boccaccio-Neudrucke, der Duboissschen expurgierten Decamerone-Übersetzung (1804) und der neuen künstlich archaisierenden Übersetzung von John Payne (1886) die gelehrtliterarische Haltung des ganzen 19. Jhs. deutlich macht. Im Anfang dieser Zeit setzt sich auch zum ersten Mal die ästhetische Literaturkritik mit Boccaccio auseinander: weitschauend eingeleitet von Coleridge und fortgesetzt von Rogers, von dem eigenwilligen aber verständnisvollen Hazlitt,

von Hunt, Procter und Landor, sowie von Gabriele Rossetti (Dante Gabriels Vater), dessen allegorische Deutung allerdings Befremdliches in den Stoff hineingeheimnist. Hier läßt Verf. einen interessanten Ausblick auf die Behandlung Boccaccioscher Themen durch die Maler der Zeit folgen. Von den dichterischen Bearbeitungen eines Decamerone-Stoffes aus der romantischen Zeit denkt man vor allem an Keats' *Isabella*, sicher die bedeutendste, wenngleich sie unserm Empfinden ferner gerückt ist. Nun sehen wir in Prof. Wrights Übersicht, daß die von Thomas Moores orientalischer Phantasie durchtränkte Dichtung *The Spirit of Boccaccio's Decameron* vorausging (1812, vgl. H. G. Wright in: *R.E.S.* 1947) und erfahren, wie viele kleine Versepen folgten (von Wilmot, Procter, Reynolds, Lloyd, Patmore und Payne), die in der gewissenhaften Analyse des Verf. interessante Vergleichsmöglichkeiten ergeben. Wir hören auch von den seltsamen, Hobhouse zuzuschreibenden *Tales from the Decameron* (1846), in denen Boccaccio für protestantische und whiggistische Propaganda in Anspruch genommen wird, und den gegensätzlichen, die ästhetische Seite herauskehrenden Bearbeitungen durch George Eliot und Swinburne (X, 7, letzterer auch IV, 6 in *The Two Dreams*). Dramatische Bearbeitungen sind im 19. Jh. nicht zahlreich; Mary Elizabeth Braddon brachte nochmals den Griseldisstoff auf die Bühne (1873) und Tennyson die [im ersten Register übersehene] berühmte Falkennovelle (V, 9).

Die große verdienstliche Übersicht, die oft vergleichend auf andere europäische Literaturen Ausblicke eröffnet, und den Wandel in der Auffassung Boccaccios betont, gibt weit mehr als eine Stoffgeschichte und kann als abschließende Darstellung des Themas "Boccaccio in England" gelten.

BONN

W. F. SCHIRMER

Wolfgang Clemen, *Die Tragödie vor Shakespeare. Ihre Entwicklung im Spiegel der dramatischen Rede.* (Schriftenreihe der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, N. F., V.) Heidelberg: Quelle und Meyer, 1955, 270 S., DM 15.—.

Zu den erfreulichsten Erfahrungen, welche uns das Studium der Bücher Wolfgang Clemens schenken kann, zählt die Einsicht, daß die vielberedeten Konflikte zwischen *critic* und *scholar*, zwischen einer die gewordenen Formen und Strukturen ergründenden und einer historisch-genetischen Betrachtungsweise für einen hochbegabten und ohne Scheuklappen arbeitenden Forscher nicht existieren. Sein Ausgangspunkt ist gewiss das Erlebnis des einzelnen Kunstwerks. Es wird nachgeprüft, differenziert, wissenschaftlich faßbar gemacht durch die Beobachtung der Teile des Sprachkörpers (der Sprachbilder, des Botenberichts, der dramatischen Rede zum Beispiel), nicht um ihrer selbst, sondern um der vielen Bezüge willen, in denen sie zu anderen Teilen und zum Ganzen stehen. Von der Kenntnis der formalen Einzelheit stößt Clemen immer wieder vor zu ihrer Bedeutung in den größeren Zusammenhängen der dramatischen Technik und der Gesamtkonzeption des

schaffenden Künstlers. Weil die Blickrichtung auf das Ganze konsequent festgehalten wird, ist seine Studie der dramatischen Rede zugleich eine solche der Tragödie vor Shakespeare.

Um das alles zu erreichen, die zulängliche Erkenntnis des Teils und des Ganzen, der Form und ihrer Bedeutung bedarf er aber der Methode des Vergleichs. Er vergleicht die verschiedenen Funktionen eines Formelementes zunächst im Rahmen des einzelnen Werks, zieht dann aber die übrigen Werke des gleichen Dramatikers heran und fragt schließlich nach dem Gebrauch, den seine Vorläufer vom gleichen Formelement gemacht haben. Damit ist er bei der genetischen Betrachtungsweise angelangt. Diese wird keineswegs aus irgendeiner selbstgenügsamen Freude an der Betrachtung genetischer Reihen, einer Besessenheit vom Entwicklungsdenken geübt, sondern ganz einfach als ein vielversprechender Weg zur Kenntnis der einzelnen Werke und ihrer Schöpfer. Ohne Vertrautheit mit dem vorgegebenen, traditionellen Gebrauch eines Formelementes ist keine klare Erfassung seines schöpferischen Neugebrauchs möglich. An zahlreichen Stellen gelingt Clemen der Nachweis, daß die originale Leistung gar nicht notwendigerweise in der Schaffung neuer Formen besteht, sondern in der Verschmelzung konventioneller Elemente oder sogar "nur" in der Wiederbelebung erstarrten, im Strome der Tradition treibenden Formgutes. Diese kann dadurch erfolgen, daß eine seiner ursprünglichen Funktionen wiederhergestellt oder daß ihm eine neue Aufgabe übertragen wird.

Überall in der vorliegenden Studie bewährt sich die Fähigkeit des Verfassers, im unvollkommenen und vorläufigen Werk das werdende große zu erkennen. Deshalb kann dieses Buch über die Tragödie vor Shakespeare in einem sehr präzisen Sinne ein Beitrag zur Shakespeareforschung selbst genannt werden. Es ist aber nicht so, daß der immer auch auf Shakespeare gerichtete Blick die Vorläufer und Wegbereiter entwerten würde. Im Gegenteil. Das von ihnen Geleistete wird subtil beobachtet und bestimmt, und ihre eigenen unvergleichlichen Qualitäten finden Verständnis und Anerkennung. Bei mehr als einem der Vorläufer legt uns Clemen aus zwingenden Gründen die Revision überkommener Werturteile nahe. So wie es ihm bei seiner Vertiefung in das Wesen und die vielfältigen Wirkungsweisen der shakespeareischen Sprachbilder gelang, die Individualität jedes einzelnen Werkes nicht nur zu respektieren, sondern sogar deutlicher werden zu lassen, so versteht er es nun, die Kunstweise eines jeden der *university wits* und einiger anonymer Dramatiker, die Shakespeare vorangingen, schärfer als bisher hervortreten zu lassen.

Am Ausgangspunkt seiner Untersuchung gibt Clemen eine ganz unpedantische Definition ihres Gegenstandes: Rede ist "jedes Redestück, das sich durch seine Länge und Gliederung, durch sein Thema oder seine Bedeutung aus dem Dialog merklich heraushebt". Eine so weite und offene Definition ist notwendig, da die Studie in ihrem weiteren Verlauf klarmacht, daß die Unterscheidung zwischen Rede und Gespräch immer schwieriger wird, je näher wir an die Kunst Shakespeares selbst heranrücken. Die Rede verliert das selbständige Leben, das sie bei den klassizistischen Seneca-Nachahmern noch führen darf, und übernimmt dienende Funktionen in

einem dramatischen Ganzen, wobei sie sich weniger scharf von ihrer Umgebung abhebt.

Um jenes Eigenleben der Rede in den frühen Dramen zu verstehen, blickt der Verfasser auf die Vorherrschaft der Rhetorik über die Poesie in der Theorie des Mittelalters und der Renaissance. Sie führte zur reichlichen Verwendung von Reden in der Dichtung, im Roman und im Drama. Im sechzehnten Jahrhundert entstand eine Dramenart, die Handlungen und Leidenschaften nicht unmittelbar darstellte, sondern vielmehr rednerische Beschreibungen von Handlungen, Kommentare zu ihnen und Analysen von Gefühlslagen bot. Clemen verfolgt die Verwirklichung dieses Typs in Italien und Frankreich, wo er im Gegensatz zur englischen Entwicklung vorherrschend blieb, und auch die zeitgenössische Theorie, die ihn auf jede Weise begünstigte. Anschließend gibt er einen Begriff von den Grundtypen der Rede, denen wir in den vorshakespearischen Tragödien begegnen. Er findet, daß die Reden einen einzelnen Punkt im dramatischen Ablauf oft sehr viel mehr ausschöpfen, als es dramatisch notwendig wäre. Die Zahl verschiedener Redesituationen erweist sich im englischen Drama beim Vergleich mit den antiken Vorbildern, insbesondere dem mächtig auf die Gestaltung der Reden einwirkenden Seneca, als erstaunlich groß, was Clemen einleuchtend mit den heimischen Darstellungsmethoden in den situationenreichen Moralitäten und *pageants* in Zusammenhang bringt.

Auch wo er im Verlaufe der ersten unter den zahlreichen tiefdringenden Einzelanalysen, welche den Hauptteil seines Buches ausmachen, das prototypische Rededrama *Gorboduc* betrachtet, läßt er sich durch die zahlreichen auf Seneca weisenden Einzelzüge an den Reden den Blick für die Wirksamkeit heimischer Traditionen keineswegs trüben. Den Anregungen A. P. Rossiters und Howard Bakers folgend, weist er nach, daß die berühmte Juristentragödie in mehr als einer Hinsicht abstrakter und undramatischer ist als die Werke Senecas: ein mit den Moralitäten verwandtes Lehrstück über die schlimmen Folgen des Bürgerkriegs, ein *Mirror for Magistrates* in dramatischer Form. Von diesem Ansatzpunkt aus gelingt ihm eine neue, treffsichere Interpretation der üppig wuchernden Reden in dieser Pseudotragödie. Sie betont das Fehlen der Beziehung zwischen Rede und Charakter, Rede und Handlung und zeigt, wie eine eigentümliche Statik der Redeführung sich in den Einzelheiten der Syntax, des Stils und der Diktion auswirkt.

Ebensowenig wie im *Gorboduc* lassen sich in anderen klassizistischen Dramen wirkliche Gesprächssituationen, in denen die Partner aufeinander einwirken, nachweisen. In *Gismond of Salerne* (1567/8) werden die seltsamen Blüten beobachtet, welche aus der Übertragung des *Gorboduc*-Stiles auf eine Liebesgeschichte hervorgehen: "Entdramatisierung der Fabel", "Pseudo-Selbstgespräch" sind zwei der glücklichen Bezeichnungen, die Clemen für sie findet. Wichtig ist aber auch sein Hinweis, daß gerade in einem so extremen Rededrama wie *Gismond* Schaustücke und bühnenwirksame Vorgänge zur Belebung zwischen die unbewegten Redeauftritte eingefügt werden. Es stehen also die beiden Elemente des Sprechens und des Handelns auf der Bühne, deren vollkommene Integration zu den Geheimnissen des shakespearischen Dramas zählt, noch unverbunden nebeneinander. In dieser Be-

ziehung, aber auch im Hinblick auf einen gewissen Ausgleich zwischen Reden und Dialog, zeigt die dreiundzwanzig Jahre jüngere Fassung des gleichen Werkes, *Tancred and Gismunda*, einige Fortschritte, während *The Misfortunes of Arthur* (1588) sich noch in den alten Bahnen bewegt. Eine große Zahl handlungs- und dialogreicher Einzelszenen ist auch für *Locrine* kennzeichnend, ein nur entwicklungsgeschichtlich interessantes Stück, das Reden im alten, gestelzten Senecastil mit solchen Spielszenen abwechseln läßt.

Als Entdecker einer wenigstens technisch befriedigenden Vereinigung des klassizistischen und des volkstümlichen Dramenstils erscheint dann aber Kyd. In der *Spanish Tragedy* fügt er die Reden an den entscheidenden Stellen seiner kunstvoll gewobenen Handlung als Ruhepunkte ein. Innerhalb der einzelnen Reden und Monologe führen zwar traditionelle Formen und Figuren noch immer ein starkes Eigenleben, aber Ansätze zur sprachlichen Charakterisierung sind vorhanden. Clemen vermutet solche in der rhetorisch überspitzten Sprechweise Balthazars; er findet viel mehr als nur sie bei Hieronimo, dessen zahlreiche monologische Äußerungen ihre Fundierung im Charaktertyp und in der Handlungsrolle haben. Sein Vor-sich-hin-Sprechen ist nicht mehr, wie bei Kyds Vorgängern, eine rhetorisch-dramatische Konvention; es entspricht dem Geisteszustand des verzweifelten, von Rachedgedanken besessenen alten Mannes. Bezüge zu Handlungsvorgängen, Gesten und Requisiten verklammern überdies sein Sprechen mit dem Bühnenspiel.

Wie Kyd finden wir auch Marlowe auf dem Weg vom Rede- zum Handlungs-drama. Dies wird in *Tamburlaine* weniger deutlich als in den anderen Werken. *Tamburlaine* selbst ist das Rededrama par excellence; der Held ist der ständig seine Pläne und sein Wollen glorifizierende Redner ohne Partner, aber alle Eigentümlichkeiten seines Sprechgebarens gehören zu seinem Wesen und machen es für den Zuhörer faßbar. Die naheliegende Gefahr, daß sich dieses Drama im Epischen und Lyrischen erschöpfen könnte, weiß Marlowe zu bannen, indem er das gewaltige gesprochene Wort zu monumentalen Bühnenvorgängen und szenischen Bildern in Beziehung setzt. Etwas weiteres, erstaunlich Neues erreicht Marlowe in *Dr. Faustus*. Nicht nur ein Sein, sondern eine innere Entwicklung ist der Gegenstand dieses Werkes, in dessen Reden und Monologen sich die konventionellen Ausdrucksmittel als genügend plastisch erweisen, um der Gestaltung seelischen Erlebens zu dienen, nirgends überzeugender als im Monolog der Todesstunde, den Clemen einleuchtend als "dramatisierten Seelenvorgang" interpretiert. Auch in seinen anderen Stücken gewinnt Marlowe Neuland: In *The Jew of Malta* fällt der größere Anteil des kurzen Dialogs am Drama auf, der neue, der Alltagssprache angenäherte Ton, die modulationsfähige, im Tempo wechselnde Verssprache, aber auch die Diskrepanz zwischen der Lyrik der Gefühlsausbrüche und dem nüchternen Realismus der Geschehnisdarstellung in Dialog und Rede. Den Monologen des Barabas kommt die wichtige dramatische Funktion zu, die Zuschauer immer wieder über sein verbrecherisches Doppelspiel auf dem Laufenden zu halten. An *Edward II* beobachtet der Verfasser, wie der Aufgabenkreis der großen Reden mehr und mehr eingeschränkt wird zu Gunsten der Bewegungsszenen und des Wechselgesprächs. Diese Ent-

wicklung entspricht dem zentralen Geschehen in diesem Drama, das zum ersten Mal einen Helden in der echten Auseinandersetzung mit der Umwelt zeigt: als Wollenden und Gestaltenden in den früheren, als Leidenden in den späteren Szenen.

Zu eigentlichen Umwertungen gelangt Clemen bei der Betrachtung der Dramen von Peele und Greene. Beide bleiben, was die wichtige Frage der Dramatisierung der Rede anbelangt, weit hinter Marlowe zurück. Peele verwendet die Reden als reizvoll gestaltete lyrische Einlagen, als "Wortillustration" zu "gestellten Bühnenbildern", bedient sich dabei aber einer freien und phantasievollen Sprache, die noch nicht genügend gewürdigt worden ist. Die glücklichste Koordination der verschiedenen Sprachstile, die er beherrscht, gelingt ihm charakteristischerweise nicht im Bereich des ernstesten Dramas, sondern in der Komödie *The Old Wive's Tale*. In der Komödie konnte sich überhaupt die Dialogs- und Handlungsszene viel freier entwickeln als im ernstesten Drama. Greene erscheint gegenüber den früher behandelten Autoren als äußerst versatiler, alle vorhandenen Stilmöglichkeiten geschickt, aber oberflächlich kombinierender Geist, dessen Leistung, insbesondere in seinem *James IV*, oft überschätzt worden ist.

Clemen ergänzt die gewonnenen Erkenntnisse durch die Betrachtung der volkstümlichen Schauspiele und Historiendramen, die mit der Tradition der hohen rhetorischen Tragödie wenig oder nichts zu tun hatten, deren Stil aber auch eine Voraussetzung für die Königsdramen Shakespeares war. Sie sind reich an Szenen, Personen und Handlungselementen; sie betonen das Faktische und Handgreifliche; sie enthalten viel, manchmal äußerst lebendigen, der gesprochenen Sprache verbundenen Dialog; sie vermögen an einzelnen Stellen auch schon inneres Erleben ergreifend und in echter Dramatik zur Darstellung zu bringen. Als besonders reich an solchen Stellen erweist sich die Tragikomödie *Woodstock*.

Mit dem damit erreichten Überblick über die vor Shakespeare geschaffenen dramatischen Ausdrucksmittel gibt sich der Verfasser noch nicht zufrieden. Er fügt eine Entwicklungsgeschichte eines einzelnen, überaus wichtigen Redetypus, der Klagerede, bei. In ihrem Bereich erleben wir noch einmal das Aufgreifen der in der Antike geprägten Formen durch die vorshakespearischen Dramatiker mit und beobachten, wie sie sie ihrem eigenen Kunstwillen entsprechend gebrauchten und umformten.

Dem Leser, der sich nach der Lektüre auch dieses wichtigen, an feinen Einzelbeobachtungen besonders reichen Kapitels wohl ausgerüstet wähnt zur Erforschung Shakespeares, gibt Clemen mit seinem ausgeprägten Sinn für die Möglichkeiten und Grenzen der einzelnen Interpretationsweisen zu bedenken, daß die Methoden, die er im vorliegenden Buch mit so außerordentlichem Erfolg angewandt hat, nicht genügen, um der Kunstwelt des größten unter den elisabethanischen Dramatikern gerecht zu werden. Trotz all den handgreiflichen und aufschlußreichen Zusammenhängen, die zwischen seinen Werken und den hier betrachteten Dramen bestehen, wurde durch ihn eine ganz neue und eigentümliche Schöpferkraft wirksam, die den Interpreten zur Entwicklung neuer Methoden zwingt. Die vorliegende Studie allein könnte uns die Gewißheit geben, daß Clemen in besonderer Weise dazu

berufen ist, solche Methoden zu finden, wüßten wir das nicht schon als dankbare Leser seines Werkes über *Shakespeares Bilder*¹⁾ und der Prolegomena²⁾ zu seinem Interpretationswerk über *Richard III*, das in dieser Zeitschrift von anderer Seite gewürdigt werden wird. Künstlerische Sensibilität und methodischer Geist wirken in seinen Arbeiten auf eine seltene Weise zusammen; er ist erfinderisch und gänzlich unvoreingenommen auf der Suche nach neuen Wegen zu den Kunstwerken, die seinen Dienst fordern; und er ist wachsam im Widerstand gegen den Systemzwang einer jeden Methode, gleichgültig ob jemand anders oder er selbst sie geschaffen hat.

BERN

RUDOLF STAMM

Max Lüthi: *Shakespeares Dramen*. Berlin 1957. Walter de Gruyter & Co. 471 S. R. W. Zandvoort: *King Lear. The Scholars and the Critics*. Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde. Nieuwe Reeks, Deel 19, No. 7. Amsterdam 1956. N. V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij. 16 S.

Viele, allzu viele Arbeiten über Shakespeare überfluten alljährlich unseren Büchermarkt. Die meisten von ihnen sind Untersuchungen über einen mehr oder weniger speziellen Gegenstand, sei es, daß ein einzelnes Stück des Autors oder ein Teil eines solchen, wenn es hoch kommt, auch einmal eine Gruppe, unter die Lupe genommen wird, sei es, daß man ein begrenztes Thema durch das Lebenswerk des Dichters hindurch verfolgt. An eine Gesamtbetrachtung von Shakespeares Dramen aber wagt sich nur verhältnismäßig selten jemand heran, vor einer Zusammenschau dessen, was Englands größter Dramatiker dem Theater geschenkt hat, schrecken die allermeisten Forscher zurück. Allzu steil erscheint vielen wohl der Gipfel, den es hier zu erklimmen gilt, allzu breit der Sumpf von Sekundärliteratur, der ihn umgibt. Gar mancher mag das kühne Wagnis wohl auch deshalb scheuen, weil ihn bange Zweifel ankommen, ob der gefahrvolle Aufstieg zur Spitze des Berges auch durch neue Ausblicke gelohnt werden wird.

Max Lüthi hat, alle derartigen Bedenken beseitigend, den Mut aufgebracht, einen neuen Überblick über das gesamte dramatische Schaffen Shakespeares zu geben. Wer freilich meint, sein Buch sei so etwas wie ein Kompendium, das das gesamte Wissen über den Gegenstand, den der Titel bezeichnet, sozusagen *in nuce* präsentiere und das gewählte Thema von

¹⁾ Seit 1951 in erweiterter Form als *The Development of Shakespeare's Imagery* erhältlich.

²⁾ Vgl. "Tradition and Originality in Shakespeare's *Richard III*", *Shakespeare Quarterly*, V (1954), 247–257, und *Clarences Traum und Ermordung (Shakespeare: Richard III 1, 4)*, Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, 5 (1955).

allen Seiten her gleichmäßig beleuchte, sieht sich in dieser Erwartung gründlich getäuscht. Denn der Autor bescheidet sich in seinem Bestreben, indem er auf gewisse Perspektiven von vornherein verzichtet. Er betont im Vorwort seines Buches, daß es ihm nicht auf "ein Nachzeichnen der Charaktere, ein Beschwören der Leidenschaften, der Atmosphäre, der Poesie" von Shakespeares Werken ankomme, weil diese Aufgabe bereits "von anderen, in mannigfach verschiedener Art, geleistet worden" sei. Es geht ihm vielmehr, wie er sich ausdrückt, darum, "in enger Fühlung mit dem Text die Eigenbewegung der Stücke zu erfassen, die wirkenden Grundmotive herauszuheben und so dem eigentlichen Geschehen, dem geistigen Sinn der Vorgänge nahe zu kommen", sein Ziel ist es, im Leser Verständnis zu erwecken für die "menschliche und künstlerische Kraft", welche in den Werken des Dichters lebt. Im Vordergrund seiner Darstellung steht also nicht so sehr das Problem der Form der Shakespeareschen Dramen, auch die historische Betrachtungsweise ist nicht in den Mittelpunkt gerückt; das, was der Verfasser herauszuarbeiten trachtet, ist vielmehr der geistige Gehalt der Stücke und das Bild vom Menschen, das der Dichter uns in ihnen gibt. Insofern könnte man natürlich auch diese Arbeit wiederum nur als eine Teiluntersuchung betrachten; immerhin ist das Feld, das sich der Autor abgesteckt hat, ein sehr weites. Hinsichtlich der Zielsetzung kann der Verfasser zweifellos mit einer gewissen Berechtigung behaupten, daß sein Buch "seinen eigenen Weg" geht, denn in der Tat hat in neuester Zeit kaum jemand versucht, unter den angeführten Gesichtspunkten eine Gesamtschau von Shakespeares dramatischem Schaffen zu vermitteln.

Natürlich bedarf es zu einem solchen Unternehmen nicht nur des Mutes, man muß auch dazu berufen sein. Wie löst Lüthi nun seine gewiß nicht leichte Aufgabe? Davon, daß er sich nicht sorglos und unkümmert in ein Wagnis gestürzt hat, sondern zu seinem Unternehmen aufs beste gerüstet war, legt jede Seite seines Buches Zeugnis ab. Da der Verfasser von vornherein auf gewisse Betrachtungseinstellungen verzichtet, kann sein Bild freilich kaum ein abgerundetes sein, er wird vielmehr nur Ausschnitte vermitteln. Vielfach erscheinen diese erneut eingengt dadurch, daß der Autor dazu neigt, einen oder einige Leitgedanken eines Dramas herauszugreifen und diese mehr oder weniger zu verabsolutieren. Dabei treten gewisse andere Aspekte notwendig in den Hintergrund und mancher Kritiker wird vielleicht meinen, daß sie in ungebührlicher Weise vernachlässigt wurden. Lüthi's Shakespeare-Bild hat also eine durchaus eigene Note, es ist alles andere als farblos oder gummiartig und es wird aus diesem Grunde hinsichtlich vieler Einzelpunkte zweifellos zur Auseinandersetzung herausfordern – was nicht das schlechteste Zeichen ist für die Wirkung, die ein Buch auszuüben vermag.

Wenn ein Gelehrter seinen Gegenstand immer nur aus bestimmten Blickwinkeln heraus sieht, ist die Möglichkeit, daß das Geschaute in seiner Gesamtheit in einem verzerrten Lichte erscheint – besonders, wenn der Verfasser darauf bedacht ist, originell zu wirken – immer gegeben. Aber diese Gefahr hat Lüthi glänzend umschifft und das, obwohl seine Deutung, wie gesagt, alles andere als konventionell, sondern im Gegenteil höchst eigenwillig ist. Obwohl man bei der Lektüre seines Buches spürt, daß er die zu-

ständige Sekundärliteratur sorgfältig durchgearbeitet hat, ist er doch alles andere als nur ein sklavischer Nachbeter, sondern auf seine eigene Art ein Neuschöpfer, erfreulicherweise aber keiner von jenen, die aus einer unüberwindlichen Sucht nach Originalität um jeden Preis, die Dinge auf den Kopf zu stellen lieben und das Bild des Dichters auf diese Weise völlig verfälschen. Das Wort, das Shakespeare einmal seinem Cicero in den Mund legt: "doch Menschen deuten oft nach ihrer Weise die Dinge, weit entfernt vom wahren Sinn" – trifft auf Lüthi gewiß nicht zu. Hier macht man vielmehr die beglückende Erfahrung, daß jemand, gestützt auf das Wissen seiner Zeit, Shakespeare neu erlebt, und seine persönlichsten Gedanken ein Bild vom Werke des Meisters formen, von dem man den Eindruck hat, daß es im großen und ganzen stimmt.

Das soll nicht heißen, daß jedermann Lüthis Ideen widerspruchslos hinnehmen wird. Wenn er etwa – um nur ein Beispiel von vielen herauszugreifen – der Ansicht ist, daß Hamlet den im Gebet versunkenen König nicht mit seinem Degen durchbohrt, "weil er spürt, daß die Welt nicht durch Rächen und Richten zu heilen ist" (S. 63), so wird eine solche Deutung, von der man kaum wird behaupten können, daß sie durch den Text besonders gestützt würde, wahrscheinlich keine allgemeine Billigung finden. Was hier im Einzelfall gilt, wird mitunter auch für die Gesamtinterpretation einzelner Werke zutreffen. Wenn der Verfasser vom *Hamlet*-Drama sagt, daß es "gewiß nicht ein Traktat gegen die Blutrache" (S. 63) sei, so wird jedermann dem gern zustimmen. Aber man wird gleichzeitig einwenden, daß die vorausgehenden Ausführungen des Autors mitunter den Anschein erwecken, als ob dies tatsächlich der Fall wäre. Freilich, eins wird man dem Verfasser immer zubilligen: daß seine Deutungen auch dort, wo man ihnen nicht zu folgen vermag, immer geistreich sind und zum Nachdenken anregen. Daß sie gelegentlich völlig neue Blitzlichter auf die Situation zu werfen scheinen, zeigt, wie unausschöpflich Shakespeares Kunst bis auf den heutigen Tag geblieben ist.

Auch hinsichtlich der Akzentsetzung werden Meinungsverschiedenheiten auftauchen. Nach Lüthis Darstellung könnte man manchmal den Eindruck gewinnen, als ob die Kardinalsünde von Shakespeares großen Helden darin bestünde, daß sie nicht ihrer inneren Stimme folgen, daß sie, wie der Verfasser es ausdrückt, dem "Geist, der so oft das tiefere Empfinden vergewaltigt, erwürgt, verdunkelt – so in *Brutus*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Lear*, *Othello*" (S. 99) – wider ihr besseres Wissen zuviel Spielraum gewähren. Aber ist dies wirklich die richtige Deutung, oder ist hier nicht vielleicht ein ganz bestimmter Aspekt etwas ungebührlich in den Vordergrund gedrängt worden? Der Zweifel ist absichtlich in die Form der Frage gekleidet worden, denn wer wollte zu behaupten wagen, daß die eigene Interpretation des auch heute noch unergründlich scheinenden Shakespeares die einzig richtige und mögliche wäre?

Sicherlich werden die Ansichten hinsichtlich der Wertsetzung auch in anderer Weise noch variieren. Mir persönlich will es z. B. scheinen, daß ein Drama wie *Antonius und Kleopatra* im Rahmen des Gesamtwerkes in geradezu schnöder Weise vernachlässigt worden ist, daß es höchst unverdient in den

Hintergrund gedrängt wurde, zumal wenn man sieht, in wie starkem Maße sich das Interesse des Verfassers auf den *Julius Cäsar* konzentriert. Gerade weil der Autor den geistigen und menschlichen Gehalt der Shakespeareschen Stücke so stark in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen rückt, hätte man darauf gebrannt, über die Helden dieses Dramas noch etwas Genaueres zu erfahren, besonders über Kleopatra – mußte doch Schückings Deutung der Figur zu einer Auseinandersetzung in besonderem Maße anregen.

Mancher wird vielleicht auch bedauern, daß die historischen Gesichtspunkte bei der Interpretation nicht stärker hervortreten, aber sie ins Zentrum seiner Betrachtung zu rücken, lag wohl nicht in der Absicht des Verfassers, der ja auch in der Reihenfolge der Behandlung der Shakespeareschen Dramen keineswegs dem Kanon folgt. Immerhin kehrt er dort, wo es ihm wichtig und notwendig erscheint, die Zeitgebundenheit des Dichters heraus, auf die mannigfaltigen Beziehungen, die Shakespeares Dramen mit der Literatur und der Kunst des Barock und des Manierismus verknüpfen, wird immer wieder hingewiesen. Im übrigen freilich wird Shakespeares Werk mehr oder weniger isoliert betrachtet, nur selten werden Fäden gesponnen zu den Dramen der anderen Elisabethaner. Wenn es dem Verfasser einmal angebracht erscheint, seine Ausführungen durch Vergleiche mit den Werken anderer Dichter zu erhellen, dann zitiert er Homer und Wolfram von Eschenbach und Schiller und Kleist, aber Ben Jonson wird nicht ein einziges Mal angeführt. Innerhalb des Reiches der Shakespeareschen Kunst freilich setzt er die Werke untereinander in dankenswerter Weise in vielfältige Beziehung und dadurch ergeben sich mannigfache neue Einblicke. Aber hier und da wird sich der eine oder andere vielleicht doch die Frage vorlegen, ob im einzelnen nicht manches zu sehr aus unserer Zeit heraus gesehen ist, ob es dem Denken der Elisabethaner entspreche, die Dinge so und nicht anders zu deuten.

Was das Herz des Lesers bei der Lektüre des Buches aber vor allem höher schlagen läßt, ist das beglückende Gefühl, daß sein Autor wirklich ein inneres Verhältnis zu seinem Gegenstand hat. Natürlich sollte man das bei einem Literaturhistoriker für eine Selbstverständlichkeit halten, aber angesichts der Tatsache, daß über alle möglichen Dichter und Dichtungen so viele gelehrte Bücher geschrieben werden, deren Verfassern man mit Faust zurufen möchte: "wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen", verdient diese Tatsache doch einer besonderen lobenden Erwähnung. Denn stärker als bei vielen anderen Autoren hat man bei Lüthi den Eindruck, daß es sich hier um einen Forscher handelt, der durch die Zuneigung zum Verstehen vorgedrungen ist, dem sich mit dem Scharfblick der Liebe viele Dinge eröffnet haben, die dem Bienenfleiß manches emsigen Gelehrten verborgen blieben. Aus jeder Seite des Buches gewinnt man die Empfindung, daß das persönliche Leben des Verfassers zutiefst geprägt worden ist durch seine Beschäftigung mit Shakespeares Werk, daß dieses für ihn nicht nur einen würdigen Gegenstand für eine Untersuchung darstellte, sondern zu einem entscheidenden Bildungsfaktor in seinem ganzen Dasein wurde. Das ist der Geist, den das Buch ausstrahlt; es belehrt nicht nur, sondern es erzieht auch, es bereichert nicht nur unsere Kenntnisse, sondern greift sozusagen in unsere Lebensführung ein. Das Bild des Menschen in Shakespeares Werken, um das

es dem Verfasser bei seinen Betrachtungen in erster Linie mit geht, wird in Lüthis Darstellung zu einem Spiegel für den Menschen der heutigen Zeit und kann diesem helfen, sein Dasein zu formen. In dieser Hinsicht erscheint Lüthis Buch aktuell und weise zu gleicher Zeit. Wenn der Verfasser von der Dichtung im allgemeinen einmal gesagt hat, daß wir uns durch sie "zur Antwort aufgerufen" fühlen, daß sich in der Begegnung mit ihr unsere Welt formt (S. 395), so gilt das mit gewissen Einschränkungen auch von seinem Werk, das ähnlich wie die Dramen des Meisters Impulse aussendet, "die in uns weiter wirken". Immer wird in seiner Darstellung der Bezug zur Gegenwart sichtbar, immer wird *implicite* die Frage gestellt, was Shakespeare uns heute bedeutet. Da es dem Verfasser bei seinen Betrachtungen immer um das Höchste, das Geistige, das Menschliche geht, wird sein Buch so etwas wie ein Bekenntnis, hinter der Weltanschauung des von ihm verehrten Dichters wird – und das ist gewiß kein Fehler – auch seine eigene sichtbar.

Höchst wohltuend mutet es weiterhin an, – und auch das ist in einer Zeit, in der über Dichtung soviel Unverständliches geschrieben wird, keine Selbstverständlichkeit mehr – daß Lüthi eine Sprache redet, die einfach, klar und natürlich ist, sein Stil ist ebenso fern von allem Schwulst wie sein Denken: er will nichts in die Dinge hineingeheimnissen. Schade nur, daß gewisse *termini* sich in seinem Buch allzu oft wiederholen: von Sein und Schein, von Kontrast und Polarität, von Selbstverwirklichung und Selbstentfremdung, von Identität und Identitätsverlust, von Sicherheit und Unsicherheit ist bisweilen gar zu viel die Rede. Es soll gar nicht gelegnet werden, daß diese Begriffe im Drama Shakespeares eine gewichtige Rolle spielen, aber sie sind in der Literatur neuerdings so viel gebraucht worden, daß sie sich reichlich abgenutzt haben und man sollte sie daher etwas sparsamer verwenden. Im ganzen gesehen ist Lüthis Buch jedoch außerordentlich lesbar: man kann die 34 Interpretationen, die es bietet, nacheinander durcharbeiten, ohne sichtlich zu ermüden; im Gegenteil, man könnte eher sagen, der Genuß steigert sich bei der Lektüre. Das setzt auf seiten des Verfassers eine bedeutende Leistung voraus; es zeigt, daß Lüthi nicht nur ein beachtlicher Gelehrter, sondern auch ein Schriftsteller von großem Geschick ist.

Diese Qualitäten lassen die Arbeit geeignet erscheinen, zu einer Art Hausbuch für eine breitere Öffentlichkeit zu werden; es ist zweifellos ein Werk, das nicht nur für wissenschaftliche Bibliotheken und für den Bücherschrank des Gelehrten bestimmt ist, sondern das im Familienkreis gelesen werden kann, etwa als Vorbereitung zum Besuch einer Theateraufführung, und in der Schule, wo es dem Lehrer wertvolle Anregungen für den Unterricht bieten wird und die reifere Jugend in die Welt des größten Dramatikers aller Zeiten einführen könnte. Solchen Lesern wird auch der Anhang des Werkes, der auf 56 Seiten eine reiche Fülle von zuverlässigen Angaben über Shakespeares Leben, über den zeitgenössischen Hintergrund seiner Dramen, über die Chronologie und die Quellen der einzelnen Stücke sowie über Ausgaben, Übersetzungen und Interpretationen bringt, hochwillkommen sein.

Wenn Lüthis Buch nicht zuletzt deshalb so wohltuend berührt, weil es aller mystischen Übersteigerung abhold ist, so gilt das erst recht von Zand-

voorts kurzer Studie, die sich keineswegs, wie man aus dem Titel entnehmen könnte, auf ein einzelnes Drama beschränkt, sondern die sich im Grunde mit der modernen Shakespeare-Kritik schlechthin auseinandersetzt. Ausgehend von den Arbeiten von Caroline Spurgeon und Wolfgang Clemen, mit denen eine neue Richtung in der Shakespeare-Interpretation eingeschlagen wird, die der Verfasser völlig zu billigen scheint, geht dieser über zu einer kurzen Besprechung der drei Shakespeare-Bücher von Wilson Knight, durch die, wie er nicht leugnet, unsere Einsicht in die Shakespearesche Kunst vertieft worden ist, die aber, wie er zugleich mit Recht betont, in ihrer Überspitzung der allegorischen und symbolischen Auslegung einen gefährlichen Weg einschlagen, dem nicht jedermann bereit sein wird zu folgen. Das ist in noch ausgeprägterem Maße der Fall in dem *Lear*-Buch von R. B. Heilman, dessen Methode, wie Zandvoort sich ausdrückt, "schwankend auf einem steilen Grat zwischen Sinn und Unsinn einherbalanciert". Viele Leser werden meinen, daß die Dinge nicht viel anders lägen bei jenen modernen Interpreten, die entgegen der herkömmlichen Anschauung Shakespeare mit Gewalt zu einem orthodoxen Christen oder gar einem orthodoxen Anglikaner machen wollen, oder die, wie Geoffrey L. Bickersteth, die Gestalt Lears mit Prometheus und Cordelia mit dem christlichen Mythos in Verbindung bringen in einer Art und Weise, die, wie der Verfasser zugibt, mitunter an die mittelalterlichen Methoden der Bibelexegese oder an den Gebrauch der Archetypen in der modernen Psychologie erinnert. Aber zumindest im Falle von Bickersteth ist Zandvoort in seinem Urteil doch außerordentlich vorsichtig: er räumt ein, daß es sich hier um die Auslegung eines ernstzunehmenden Gelehrten handele, der man eine gewisse Bedeutung nicht absprechen könne, auch wenn man ihr vielleicht nicht restlos zuzustimmen vermöge. Zum Schluß bricht der Autor noch eine Lanze für Granville-Barker, der mit Recht immer wieder betont hat, daß Shakespeares Dramen vor allem lebendiges Theater seien, das man auf der Bühne erleben müsse. Ähnlich wie der Verfasser der *Prefaces to Shakespeare* ist offenbar auch Zandvoort der Anschauung, daß derjenige, der Shakespeares Dramen nur quasi als Gedichte in der Stille seines Studierzimmers liest, ihren vollen Gehalt niemals erfassen wird. Sicherlich werden sich ihm viele Feinheiten erschließen, die bei einer Aufführung vielleicht verlorengehen, aber auch das Umgekehrte trifft zu. Arbeiten, die allzu sehr "nach der Lampe riechen", bergen die Gefahr der "over-subtle interpretation" in sich, eine Gefahr, die gerade in den letzten 25 Jahren der Shakespeare-Kritik besonders deutlich in Erscheinung getreten ist. Das sind Ansichten, denen man sich aus vollem Herzen wird anschließen können, zumal Zandvoort auch denjenigen, deren Methode nach seiner Meinung allzu "sophisticated" ist, volle Gerechtigkeit widerfahren läßt und ihre Verdienste mit ausgesprochener Fairness hervorhebt.

Kurt Schilling, *Shakespeare. Die Idee des Menschseins in seinen Werken*. München/Basel: Ernst Reinhardt-Verlag, 1953, 294 S., kart. DM 12.—, Leinen DM 14.50.

Ein Buch über Shakespeare von einem Außenseiter darf in der Öffentlichkeit immer auf ein gewisses Interesse zählen. Man braucht dabei nicht gleich an irgendwelche "Enthüllungen" über den "wahren Shakespeare" und dgl. zu denken — auch durchaus ernstzunehmende Versuche haben den Arbeiten des Fachmannes einen nicht zu unterschätzenden Vorteil voraus: sie brauchen auf die Forschung nicht oder nur nach freiem Ermessen Rücksicht zu nehmen, sie können innerhalb ihrer Fragestellung sich ungehemmt bewegen und behalten somit eine persönlichere und ansprechendere Note als die oft mit unendlicher Sorgfalt und Zuverlässigkeit verfaßten Arbeiten der Fachleute, denen aber das Spontane notgedrungen fehlen muß. Vor allem ist es fast nur noch der Außenseiter, der sich an eine Gesamtdarstellung wagt; es ist, als ob er im Unterschied zum Spezialisten, der den Mühlstein der Forschung um den Hals trägt, nichts zu verlieren hätte. Trotzdem entsprechen solche Gesamtdarstellungen einem offensichtlichen Bedürfnis, und der Fachmann tut gut daran, ihre Wirkung nicht zu unterschätzen, denn es besteht kein Zweifel, daß sie das Shakespeare-Bild des geistig Interessierten kraft ihrer Selbstsicherheit zu Recht oder Unrecht erheblich beeinflussen. Dies trifft besonders dann zu, wenn die Autorität des Außenseiters auf einem andern Arbeitsfeld anerkannt ist und es sich dazu um ein Nachbargebiet handelt. Ein eindrücklicher Fall aus unserem Jahrhundert ist Gundolf. Aber auch Versuche in kleinerem Rahmen sind wohl zu vermerken.

Dazu gehört neben Max Lüthis Buch *Shakespeares Dramen* (Berlin 1957) dasjenige des Münchner Philosophen Kurt Schilling, der neben seiner bekannten Philosophiegeschichte u. a. auch eine theoretische Studie *Das Sein des Kunstwerks* (1938) verfaßt sowie Aischylos und Sophokles übersetzt hat. Sch.s Absicht geht dahin, die "dichterische Deutung des Menschseins im Werk Shakespeares zur Auslegung zu bringen und sozusagen an einer Beispielsammlung die Frage zu beantworten, was der Mensch ist. Insofern ist sie philosophisch." (S. 13.) Das ist eine klare Zielsetzung, und sie wird im Laufe der Studie nie aus den Augen gelassen. Verf. geht chronologisch vor, wobei er in einem ersten Teil die Frühwerke sowie die Historien und großen Komödien behandelt. In einem zweiten Teil wird die "tragische Weltansicht, die neue Idee des Menschseins im Kampf um das Selbstsein" vor allem bei *Caesar* und *Hamlet* dargelegt, während der "Untergang des unbedingten Wollens" besonders an *Othello*, *Macbeth* und *Lear* gezeigt wird. In einem letzten Teil betitelt "Verzweiflung und das künstliche Licht der romantischen Weltverklärung im Alter" werden "die Zeugnisse der Weltverachtung" (*Troilus und Cressida* und *Timon von Athen*) sowie die Märchenspiele besprochen, wobei, wie Verf. sagt, die späte Erhellung der Welt nur in der "Romantik des Traums" zu begreifen sei.

Schon diese schlagwortartige Übersicht deutet die Möglichkeiten und Grenzen des Unternehmens an. Was bei Bradley und seinen Zeitgenossen noch als Psychologie der Charaktere betrachtet wurde, geht jetzt unter dem

etwas allgemeineren Namen des Menschseins – tatsächlich handelt es sich aber zum mindesten um etwas sehr Verwandtes. Verf. beschäftigt sich zunächst mit dem Handlungsablauf der Stücke, wobei er auch stets vergleichend auf die Quellen hinweist. Dies bewahrt ihn davor, die Charaktere bzw. das Menschsein allzu isoliert zu sehen. Auch so wirkt das Buch für den, der die neuere Shakespeareliteratur mit ihren raffinierten Strukturanalysen kennt, auf eine allerdings nicht unsympathische Weise altmodisch. Darin liegt vielleicht sogar sein Reiz. Man sieht das recht gut im Hamletkapitel. Hier versucht Verf. zu zeigen, daß Hamlet in den zwei Hauptgängen der Handlung bis zum Tod des Polonius und wiederum bis zur Duellszene keineswegs etwa ratlos, sondern durchaus zielstrebig vorgehe, wobei der Natur der Sache gemäß der Kampf mit dem König keine offene Fehde sein kann, sondern im Stil von Intrige und Politik geführt werden muß. Das Ziel, „die sieghafte Wiederherstellung der Unbeflecktheit des Reichs“ werde, wenn auch erst im Untergang, erreicht. Andererseits wisse man aus den früheren Werken, daß bei Shakespeare gerade das zweckbestimmte, entschlossene Handeln in der Regel zum Scheitern verurteilt sei und nur durch ein gütiges Geschick aufgefangen und zum Guten gelenkt werden könne. Aus diesem Grunde spaltet Verf. Hamlets eigene Klagen über seine Entschlußlosigkeit von der Handlung ab und betrachtet sie als Stufen in der Entwicklung zu der spezifischen „Schicksalsbereitschaft jenseits aller zweckrationalen Planung“, die Hamlet im letzten Akt tatsächlich erreicht.

Das ist eine Interpretation, die sich neben den vielen anderen wohl hören lassen darf – immerhin ohne diese aus dem Felde zu schlagen. Der Hauptvorteil liegt wohl in der Konsequenz und Bestimmtheit des Standpunktes, der Hauptnachteil darin, daß der Verfasser seine Argumentation nicht auf das zu diskutierende Werk allein abzustützen vermag und somit die Autonomie des Kunstwerks wenigstens indirekt in Frage stellt.

Im übrigen wirken wie in fast allen Gesamtdarstellungen Shakespeares die einzelnen Kapitel in ihrer Qualität recht ungleich. Während die Interpretation einiger der Historien, besonders *König Johanns* und *Richard II.* innerhalb der gesteckten Grenzen als gelungen bezeichnet werden dürfen, kommt *Heinrich V* gerade in bezug auf die Darstellung seines „Menschseins“ als König entschieden zu kurz, indem hier der Dichter geradezu ein Postulat der moralischen Qualitäten eines Monarchen vorgetragen hat. Bei *Macbeth* wird das Verhältnis des Titelhelden zu Lady Macbeth und dessen Bedeutung für den Ablauf der Tragödie überzeugend ausgearbeitet, während das so wichtige Spiel des Dämonischen in der menschlichen Existenz so gut wie beiseite gelassen wird. Andererseits ist die allgemeine Feststellung, daß in den großen Tragödien „die Unbedingtheit des wirklichen Selbstseins zum Untergang“ führt, zweifellos eine Konzeption, die unbeschadet aller Einschränkung durch Bühnenkonvention, Zeitgeschmack und Strukturproblematik zu fruchtbaren Auseinandersetzungen mit der Gedankenwelt Shakespeares führen kann.

Abschließend darf vermerkt werden, daß das Buch vor allem dem interessierten Laien gute Dienste leisten wird, während der Fachmann außer

gewissen Bestätigungen kaum wesentlich neue Gesichtspunkte gewinnen wird. Der Versuch einer Gesamtdarstellung ist aber an sich schon eine respektgebietende Leistung.

ZÜRICH

HEINRICH STRAUMANN

Horst Oppel: *Shakespeares Tragödien und Romanzen: Kontinuität oder Umbruch?* [Akademie der Wissenschaften und der Literatur; Abhandlungen der Klasse der Literatur; Jahrgang 1954, Nr. 2] Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz; in Kommission bei Franz Steiner Verlag GmbH, Wiesbaden, 45 S.

In dieser beziehungsreichen Studie wird die bekannte Frage, ob zwischen den Tragödien und den Märchendramen eine Veränderung in der dichterischen Grundhaltung Shakespeares stattgefunden habe oder nicht, auf neue Art aufgerollt. Es handelt sich um den Versuch, der Sache mit Hilfe der Methoden der mit W. F. Schirmer als "nachrealistisch" bezeichneten Shakespearekritik auf den Grund zu kommen, und es muß gleich vorausgeschickt werden, daß der Weg, den der Verfasser einschlägt, wohl bemerkenswerter ist als das mit berechtigter Zurückhaltung formulierte Endergebnis, wonach er "einen gleichen Gestaltzug im veränderten Gesamtbild wahrzunehmen" glaubt (p. 62). Verf. beginnt mit einem wohldokumentierten und differenzierten Überblick über den heutigen Stand der Forschung zum vorliegenden Problem, wobei die Vertreter der Umbruchstheorie wie E. K. Chambers, E. M. W. Tillyard, F. P. Wilson, Wilson Knight, U. Ellis-Fermor wohl die stärkeren Argumente zu verbuchen haben, gleichzeitig aber auch das Bestehen gewisser Verbindungslinien zwischen den beiden Werkgruppen gelten lassen.

Die eigentliche Arbeit wird auf Grund der genauen Analyse von je einer Textstelle in *Macbeth* und im *Sturm* geleistet. Im *Macbeth* I, 6 wird die eindrücklich freudige Beschreibung von Macbeths Schloß durch Duncan und Banquo mit der Erwähnung des "temple-haunting martlet" in die Mitte des dramatischen "Vorher" und "Nachher" gestellt. Hier stehen die Assoziationen mit dem Heiligen ("temple") und dem Reinen ("the air is delicate"), bzw. die Zeichen "der naturhaften Ordnung und des gottgewollten Friedens" in sinngemäßem Gegensatz zum Düstern und Frevelhaften des übrigen Geschehens. Verf. findet im *Sturm* II, 1 die entsprechende Stelle, nämlich in der Umgebung der Worte, mit denen Adrian und Gonzalo die Insel begrüßen: "The air breathes upon us here most sweetly", wobei die Spötter Antonio und Sebastian alsbald an Mord denken und Gonzalo inne wird, wie sehr das Liebliche dem Häßlichen benachbart ist. Dazu kommt das Phänomen der "grace images" (Derek Traversi) und ihrer Umkehrung. In beiden Stellen läßt der Dichter "das heile Ganze" der Ordnung der Dinge in Natur und Menschheit nochmals erstehen, bevor es den Gefährdungen durch das Böse ausgesetzt wird. In beiden Werken sieht Verf. das Widerspiel von "natural order" und "equivocation" mit dem dichterischen Motiv "to make good of bad", kurzum ein gleiches Anliegen und das gleiche Baugesetz. Die Frage, ob der Sprachstil der Stellen mit den Charakteren übereinstimme, wird im Gegensatz zu ge-

wissen gegenwärtigen Tendenzen bejahend beantwortet. Zugleich wird für die vorliegenden Sprachfiguren die Synthese von Metapher und Symbol erstellt, in der "das ganze widersprüchliche Dasein gleicherweise von der Seele her und vom Sein erhellt" (p. 57) wird. In diesem Zusammenhang drängt Verf., wie schon W. Clemen, mit Recht auf eine mehr vom Dramatischen her konzipierte Erforschung der Bildwelt.

Die ganze Studie wirkt in ihren vielfältigen Bezügen ausgesprochen anregend. Sie ist ein gutes Beispiel für jene Methode, die auf Grund einer genauen Betrachtung weniger Zeilen umfassende und zum Teil neuartige Ausblicke auf ein Drama, ja auf ein dichterisches Gesamtwerk eröffnet. Neben ihren unbestreitbaren Vorzügen hat die Methode, wie jede andere auch, ihre nicht zu verkennenden Nachteile. So darf etwa auf eine bis in die Einzelheiten verblüffend ähnliche Stelle im *Wintermärchen* III, 1 hingewiesen werden

Cleo. The climate's delicate, the air most sweet,
Fertile the isle, the temple much surpassing
The common praise it bears,

ohne daß aber die entsprechenden Schlüsse leicht gezogen werden könnten. Oder wenn sie gezogen würden, so bliebe die weitere Frage, ob die postulierte Ähnlichkeit in Anliegen und Baugesetz nicht eben die eines weitverbreiteten und nicht allzuschwer nachweisbaren dramatischen Grundmotivs ist, d. h. keineswegs spezifisch für die beiden erwähnten Werke gilt. Eine weitere Frage ist die, ob man die herangezogenen Stellen eindeutig als zentral erklären darf. Cleanth Brooks hat in seinem Aufsatz *The Naked Babe and The Cloak of Manliness*¹⁾ mit ebensoviel Recht und Geschicklichkeit das paradoxe Bild vom "nackten neugeborenen Kind auf Sturmwind reitend" (I, 7, 21 ff.) zum Ausgangspunkt einer völlig andersgearteten, aber dennoch einleuchtenden Betrachtung vom Symbolgehalt des *Macbeth* gemacht, und gezeigt, daß das an entscheidenden Stellen immer wiederkehrende Bild vom Kind zum Symbol der nicht kontrollierbaren Zukunft wird.

Ferner darf beigefügt werden, daß das Bild vom fliegenden oder schreienden Vogel im *Macbeth* mehrmals erscheint und zwar fast immer in besonders gespannten Situationen (z. B. I, 4, 16; I, 5, 38; II, 2, 3; II, 3, 60; III, 3, 49; etc.), was je nach der gegebenen Interpretation Oppels These bestätigen oder schwächen könnte. Endlich dürfen bei der Feststellung der innern Verwandtschaft der beiden Werke doch die rein vordergründigen Aspekte nicht ganz vergessen werden: im *Macbeth* werden vor der Wiederherstellung der Ordnung alle Höllengreuel tatsächlich verübt, während sie im *Sturm* nur geplant werden. Im ersten Stück schreitet die Phantasie eines Mächtigen zur Zerstörung, im andern durch Zauber zur Befriedigung. Aber all diese Hinweise sollen den Wert von Oppels eindringlicher und gewandt formulierter Arbeit in keiner Weise in Frage stellen, sondern nur auf einige weitere Aspekte des Problems aufmerksam machen.

ZÜRICH

HEINRICH STRAUMANN

¹⁾ Cleanth Brooks: *The Well Wrought Urn, Studies in the Structure of Poetry* (London 1949), p. 21–46.

The Works of Shakespeare ed. for the Syndics of the Cambridge University Press by John Dover Wilson. – *Othello* ed. by Alice Walker and John Dover Wilson, Cambridge 1957, LXIX, 246 pp. – 17/6 net.

Professor Dover Wilsons monumentaler *New Cambridge Shakespeare* ist aufs neue um einen wertvollen Band bereichert, dieses Mal ungewohnter Weise eine Gemeinschaftsarbeit mit Alice Walker, der wir bereits eine Reihe scharfsinniger Shakespeare-Abhandlungen verdanken: "I believe", sagt Wilson, "a far cleaner text than that printed by any previous editor". Inwiefern unterscheidet sich der Wortlaut von den früheren? Zunächst darin, daß die Bearbeiter sich in einer ganzen Reihe von Fällen, wo, wie meist schon Pope feststellte, ein ganz unbedeutender Eingriff genügt, das sichtlich in Unordnung geratene Metrum wieder herzustellen, die Freiheit nehmen, den Text zu korrigieren.

In dem Verse I, III, 35 z. B. ist ein überflüssiges "them" nach "injoined" I, III, 89 in: "by your gracious patience" das metrisch anstößige, möglicherweise durch das "grace" der vorhergehenden Zeile veranlaßte "gracious" ausgelassen. – I, III, 114 las schon Pope "I beseech you" statt des störenden "I do beseech you". – I, III, 179 bessert die Fortlassung von "noble" in "noble company" Metrum und Sinn. – I, III, 189, wo die das Metrum völlig zerstörenden Vollformen "God be with you" in die Folio, aber nicht in die Quarto eingedrungen waren, wird das einzig mögliche "God bu'y" eingesetzt. – II, III, 164 ist in "Hold, the general" das "Hold" versetzt, II, III, 223 ein "following him" in "following" gebessert; III, III, 80 mit Pope das "a" in "a peculiar profit" gestrichen; ähnlich metrisch begründet ist durch Ausschaltung von "to thee" III, III, 88 (Pope); III, III, 182 wird "is once to be resolved" zu "once resolved" verkürzt, das wunderliche "feeds well" III, III, 186 gestrichen, III, III, 210 "Why go too then" um die "extra-metrical words", die noch dazu den Sinn verschlechtern, zu "Why then" verkürzt. – III, IV, 151 wird mit Pope "even" ausgemerzt; IV, I, 73 durch Ausschaltung von "she", aus dem Satzgefüge "knowing what I am, I know what she shall be" (mit Steevens) neben der metrischen eine Änderung des Sinnes herbeigeführt, die den Vorzug verdient. – IV, I, 80 ist überflüssiges "here" getilgt. –

In allen diesen Fällen kann man den Herausgebern m. E. nur freudig zustimmen. Aber warum, wenn sie, wie ich es auch tue, Shakespeare die Absicht zutrauen, sich in einem Versmaß zu bewegen, das "extra-metrical words" ausschließt, – zumal wenn auf der Welt kein Grund einzusehen ist, den harmonischen Fluß des Verses auf einmal so störend zu unterbrechen – warum bleiben sie – um nur zwei Beispiele anzuführen – dann nicht folgerichtig und ändern etwa I, I, 95 "My name is Roderigo. – The worser welcome" in "worse welcome"? Warum V, II, 10 "Should I repent me: but once put out thy light" nicht: "should I repent"? –

Eine Reihe Besserungen, die nichts mit metrischen Gesichtspunkten zu tun haben, verleihen der Ausgabe ihren besonderen Wert. Daß der Gouverneur von Cypern beim Senat von Venedig nicht um Glauben ("to believe him, I, III, 42), sondern um Hilfe gegen die Türken ("to relieve him")

bittet, dürfte einleuchten. – Interessant, wenn auch nicht unbedingt überzeugend ist der Vorschlag I, III, 219: "I never yet did hear / That the bruised heart was pierced through the ear" nicht "pierced" sondern "pieced" = "behandelt, geheilt" zu lesen; doch vgl. das ähnliche L. L. L., V, II, 763. – Daß die sittsame Desdemona nicht nach den "rites" der Ehe I, III, 258, sondern ihren "rights" (= "privileges i. e. sharing his life and dangers") verlangen wird, hatte zwar schon lange vor unserer Ausgabe Warburton festgestellt (ihm folgt auch Kittredge); es ist aber von zu wenigen anderen Herausgebern berücksichtigt. – Für das unverständliche "time" I, III, 322 las man bisher nach Pope "thyme" = "Thymian". Alice Walker schlägt "tine" = "Wicke" vor. – Auf Theobald zurück greift "beam" I, III, 326, wo die Folio ein wunderliches "brain" hat. – Daniels Aufzeichnung des Druckfehlers "here's" (III, IV, 42) für "there's" hätte längst Berücksichtigung verdient. Eine kühne, aber ansprechende Konjekture bringt IV, I, 88 "You're all in all a spleen" statt "in a spleen", nach Dr. Johnson. –

Nicht recht begreiflich erscheint allerdings die Tendenz der Herausgeber, in so vielen Fällen Plurale in Singulare zu verwandeln. Bei Wilhelm Franz § 196 heißt es: "Das ältere Neu-Englisch zeigt eine starke Neigung, abstrakte Begriffe im Plural zu gebrauchen." Darauf ist hier nicht geachtet, sondern die Worte "comforts", II, I, 205, "evils" II, III, 135, "likings" III, I, 48, "surmises" III, III, 184, "circumstances" III, III, 408, "sorrows" III, IV, 120, "murders" V, II, 109 sind jeweils in den Singular versetzt. – Ist nicht ferner die Änderung II, III, 330 unnötig, die die Zeile: "When this advice is free I give and honest" umstellt in ". . . advice I give is free and honest"? Vgl. die ähnlichen Konstruktionen bei Franz, § 686. – Die Heranziehung von Franz § 679a würde auch die irrige Korrektur von IV, I, 123 "they laugh that winnes" (richtig bei Sisson) verhindert haben. – Nicht ohne Bedenken liest man eine Änderung wie die I, III, 278ff., wo die Quarto hat:

"Duke . . . And speed must answer, you must hence to-night.

Desd. To-night my Lord?

Duke . . . This night.

Othello With all my heart."

Diese Stelle ist, abgesehen davon, daß dem "answer" möglicherweise ein "t" anzuhängen wäre, völlig einwandfrei; Wilsons Text aber übernimmt die Folio-Fassung:

"Duke . . . And speed must answer it.

1. Senator. You must away tonight.

Othello. With all my heart."

Dazu die Anmerkung: "Q. sentimentalizes . . . Further, Othello's 'With all my heart' would be impossibly brusque after such an exclamation from her." Gegen diese Erklärung hat sich schon W. W. Greg in *The Shakespeare First Folio* Oxford 1955, S. 367, Anm. 31 mit den treffenden Worten gewandt: "But a young woman who sees her lover snatched from her arms on her wedding night might be betrayed into an exclamation of surprise – not even necessarily of protest – however modest and restrained." Man darf hinzusetzen, daß die erschreckte Frage der jungen Frau und die eiserne Disziplin, mit der ihr Mann den Befehl entgegennimmt gerade jene typisch Shake-

spearesche' Stileigentümlichkeit aufweisen, durch den Kontrast, bei dem ein Charakter die Folie des anderen darstellt, sie deutlich zu kennzeichnen. Auch beachte man, daß die Folio den Vers verstümmelt. – Nicht glücklich dünkt mir die Änderung II, III, 248 zu sein, wo Othello die herbeieilende Gattin mit den Worten beschwichtigt: "All's well now, sweeting, come away to bed." Hier hatte die F. doch wohl versehentlich das unentbehrliche "now" ausgelassen. An seine Stelle aber setzt unser Text, m. E. zu unrecht, ein aus der vorigen Zeile entlehntes "dear" ein. – Nicht überzeugend weiterhin ist die Änderung von "honesty" zu "honest", III, I, 121. – Wenn Desdemona III, III, 10 die Loyalitätserklärung des getreuen Cassio in der Q. mit einem, ihrem überströmenden Vertrauen zu ihm entsprechenden "O sir!" beantwortet, so scheint mir das viel ausdrucksvoller als das "I know't" der F., "to know" kommt überdies schon in der nächsten Zeile wieder vor. – "Fondly loves" III, III, 172 für "strongly", "gestures" für "gesture" IV, I, 88, überzeugen gleichfalls nicht unbedingt. Eine Korrektur für III, III, 470 zu "without remorse" wird nicht notwendig befinden, wer die Stelle mit Alexander Schmidt oder Kittredge, S. 1297 deutet. – Daß in IV, I, 229 nicht, wie es hier heißt, "my lord", sondern "thy lord" zu lesen ist, dürfte doch kein Zweifel sein. – IV, I, 213/14 ist eine Schwierigkeit gefunden, wo sie bisher nicht gesehen wurde. Q. liest:

"Othello. Excellent good: what trumpet is that same?

Jago. Something from Venice sure, 'tis Lodovico
Come from the Duke, and see, your wife is with him.

Lodov. God save the worthy Generall."

Die F. zerstört den metrisch einwandfreien Text der Q. in der ersten Zeile (*will sie hier Prosa gelesen haben?*):

"Jago. I warrant something from Venice,
'tis Lodouico, this, comes from the Duke:
See, your wife's with him.

Lodov. Save you worthy Generall."

Die Herausgeber ändern das Metrum nun vollständig, indem sie lesen:

"Jago. I warrant, something from Venice. 'tis Lodovico!
This comes from the Duke; and see, your wife is with him."

Sie begründen das damit, "sure, 'tis Lodovico" was an anticipation of Jago's word at V, I, 190 (übrigens ein Druckfehler für 90!) "yes, sure, 'tis Roderigo." Das wird nicht jedermann einleuchten, da die Ähnlichkeit doch zu entfernt ist. – Nicht ganz einfach liegen die Dinge bei III, III, 342. Othello erzählt von seiner früheren Ahnungslosigkeit. Q. liest: "I slept the next night well, was free and merry." F. dagegen: "I slept the next night well, fed well, was free and merrie." Daß hier Q. zunächst einmal metrisch den Vorzug verdient, ist wohl klar. Wie aber soll der viel zu lange Folio-Vers richtig lauten? Es kommen gelegentlich im Folio-Text kuriose Dinge vor, die wie Eigenmächtigkeiten eines wahren Kobolds von Abschreiber oder Setzer anmuten, wie wenn etwa I, III, 159 die Folio Othellos Erzählungen nicht mit bedeutungsvollen Seufzern der Desdemona (Q. "sighs"), sondern mit Küssen (kisses) begleiten läßt. Eine solche Fassung ist natürlich allgemein abgelehnt worden. Aber auch hier bleibt doch nichts anderes übrig als das "fed well" zu

streichen. Man muß sich erinnern, daß dieses "fed well" schon einmal in Q. und F. auftauchte u. zw. wo es das Metrum erlaubte aber nicht verlangte, nämlich als der gequälte Othello von den gesellschaftlichen Vorzügen der Desdemona spricht (III, III, 186):

"To say my wife is faire, feeds well, loves company,
Is free of speech, sings, plays and dances well".

Alice Walker schaltet es als "irrelevant interpolation" aus (Schlegel-Tieck wählen hier später die von Alexander Schmidt gebilligte Notlösung: "gedeiht"!) Hier dagegen behalten es die Herausgeber bei, trotzdem es Q. nicht hat und lassen statt dessen "was free" ausfallen, so daß der Vers nun lautet: "I slept the next night well, fed well, was merry"; zur Erklärung heißt es: "The F-correction seems to have been made without removing the Q. words it was intended to replace". Aber es fragt sich doch sehr, ob der Umstand, daß Othello bei gutem Appetit war, – sogar mit häßlicher Wiederholung von "well"! – die Erwähnung verdient und dagegen "free" ausfallen darf, das bei Shakespeare (vgl. A. Schmidt) ein Lieblingswort zur Bezeichnung von "sound, happy, careless, unconcerned", also gerade dessen ist, was hier ausgedrückt werden soll. Die "Folio-correction" kann also schwerlich von Shakespeare gemacht sein.

Gelegentlich tauchen bekanntlich Zweifel auf, was in den Shakespeareschen Texten zum Wortlaut gehört oder was eine Bühnenanweisung darstellt. II, III, 161 ist die vorliegende Fassung möglicherweise im Recht, wenn sie die Worte "He dies" dem erbitterten Montano in den Mund legt und sie mit der BA "assailing Cassio again" begleitet, während z. B. Kittredge dafür eine der Q 2 entlehnte BA "he faints" einsetzt. (Jedoch Vers 243 besagt ja ausdrücklich, daß Othello die Kämpfenden trennt.) Indes fraglich dürfte es sein, ob "she wakes" V, II, 22 wirklich von Othello gesprochen gedacht und nicht vielmehr eine BA ist. – Im Gegensatz dazu wird "lead him off" (II, III, 249) hier als BA aufgefaßt, was nicht ohne Bedenken ist.

Allein wie schwer es hält, bei einem Text wie dem Shakespeareschen zu einer einheitlichen Meinung zu gelangen, zeigt nichts deutlicher als unsere Ausgabe selbst, in deren Anmerkungen sich die beiden, in der Regel doch an einem Strange ziehenden gelehrten Editoren hie und da auch ganz munter zu verschiedenen Auffassungen bekennen. Nur die "Introduction" – über das Kapitel "The Copy for Othello" soll noch an anderer Stelle berichtet werden – hat Professor Dover Wilson sich allein vorbehalten und ein wahres Meisterstück gerade auch in der psychologischen Erläuterung der Tragödie geliefert. Was er abwegigen neueren Charakteranalysen, wie denen von T. S. Eliot und Dr. Leavis entgegenhält, trifft in wahrhaft erquickender Weise den Nagel auf den Kopf. Es genüge ein Wort anzuführen, das er über das Ende Othellos prägt: "Why does he kill himself? For the same reason that he kills Desdemona: as an act of justice for infidelity to love . . . he does not commit suicide; he executes himself." – So bietet die neue Othello-Ausgabe, auch wenn man nicht bis ins letzte Wort mit ihrem Text übereinstimmen kann, eine überaus dankenswerte Gabe.

Franklin M. Dickey, *Not Wisely But Too Well, Shakespeare's Love Tragedies*, The Huntingdon Library, San Marino, California IX u. 205 SS. 1957. \$ 5.00.

Dieses kluge und klare, ungemein sachliche und phrasenfreie Buch setzt sich den Nachweis zum Ziele, daß wir Shakespeare ganz und gar mißverstehen, wenn wir Romeo und Julia als Opfer tragischer Umstände und die Darstellung von Antonius' und Cleopatras Liebe in einem Wagnerischen Licht erblicken, das alle gängigen Moralbegriffe auflöst und eine beinahe mystische Verklärung der Leidenschaft bewirkt. ("The protagonists change a crown of gold for the more sparkling and ethereal diadem of love" heißt es z. B. bei G. Wilson Knight.) Der Verfasser stellt dem die wohldokumentierte Auffassung der Zeitgenossen Shakespeares gegenüber, für die sämtlich der Leidenschaft etwas Zerstörerisches und zum Unglück Vorbestimmtes innewohnt und zeigt, wie fern es auch ihm (Shakespeare) liegt, ihretwegen jemanden aus der moralischen Verantwortung im geringsten zu entlassen. "Romeo therefore is a tragic hero like Othello in that he is responsible for his own chain of passionate actions" (S. 114). Des kopfschüttelnden Mönches Betrachtung: "So wilde Freude nimmt ein wildes Ende" legt den Finger auf eine Gesetzmäßigkeit, die sich ebenso im Schicksal des Troilus wie auch dem von Antonius und Cleopatra auswirkt. Alle unendlich gesteigerte Einfühlung des Dramatikers in das Empfindungsleben seiner Charaktere und die Sympathie mit ihrem Lose kann nicht an seiner Grundauffassung irre machen: "The fact that we watch with increasing fascination and sympathy the decline of the lovers' fortunes does not justify calling the play a manifesto in defense of transcendent passion." (S. 178.)

Die Untersuchung ist eine dankenswerte Weiterführung "historischer" Interpretation. Den Anhängern des "New Criticism" wird sie nicht gefallen.

FARCHANT

L. L. SCHÜCKING

Ernest Schanzer ed. *Shakespeare's Appian: A Selection from the Tudor Translation of Appian's Civil Wars*. 101 pp., Liverpool University Press, 1956, 6s.

Appians Schilderung der römischen Geschichte erschien 1578, ein Jahr vor Norths *Plutarch*, in London in der Übersetzung eines gewissen, nicht identifizierbaren W.B. Liest man die, von dem Herausgeber mit einer knappen, aber soliden Einleitung versehene, vorliegende Auswahl-Ausgabe, so bedauert man wieder einmal, daß die so schwer zugängliche elisabethanische Übersetzungsliteratur heute kaum mehr in vollständigen Editionen veröffentlicht wird: wie viel könnte hier geleistet werden, und wie spärlich sind tatsächlich Neudrucke der Werke, die den geistigen *background* der Shakespearezeit konstituieren! Der Herausgeber macht aus der – durch die Druckverhältnisse gegebenen – Not insofern eine Tugend, als er seine Appian-

Auswahl ganz auf die mögliche Kenntnis Appians durch Shakespeare abstellt; damit wird für das Verständnis von *Julius Caesar* (weniger für *Antony and Cleopatra*) vor allem ein überzeugender Beitrag geliefert (vgl. zum ff. auch die übereinstimmende Darstellung der Quellenfrage in Kenneth Muirs, *Shakespeare's Sources*, I (1957), pp. 190 ff.). Um stilistische Eindrücke handelt es sich dabei nicht; die mit gelehrter Genauigkeit von W. B. nach dem Original wie nach der lateinischen Übertragung durch Geslen (1554) und anderen Übersetzungen hergestellte englische Version ist sprachlich relativ steif und uninteressant. Jedoch überzeugt Ernest Schanzers Hinweis auf Übereinstimmungen zwischen Shakespeare und Appian, was sachliche Züge angeht. Man möchte solche Übereinstimmungen bereits allgemein in Appians komplexer, zu letzter Entscheidung nicht vorstoßender Einstellung zur Ermordung Caesars, zu den Motiven seiner Mörder und ihrem Wert als Persönlichkeiten sehen – das hat doch mindestens seine Entsprechung in Shakespeares Caesar-Brutus-Bild, wird aber vom Herausgeber nicht eigens betont. Vor allem aber leuchtet ein, daß die Gestalt des Shakespeareschen Antonius zahlreiche Eigenheiten mit Appians Darstellungen gemeinsam hat, die bei Plutarch nicht vorkommen (z. B. die Mischung zwischen echtem Gefühl und Taktik, Treue und Rücksichtslosigkeit, seine starken schauspielerischen Talente usw.) Einzelheiten wie das Weinen des Antonius (III, 2, 125), das sich bei Plutarch nicht findet, wörtliche Übereinstimmungen usw. kommen hinzu. Künftige Interpretationen des *Julius Caesar* können an der kleinen Auswahl nicht vorbeigehen, mit der Ernest Schanzer die Quellen-Diskussion positiv bereichert hat, ohne im übrigen aus seiner Entdeckung eine Neuinterpretation des Dramas ableiten zu wollen.

GÖTTINGEN

E. TH. SEHRT

Gunnar Boklund, *The Sources of "The White Devil"*. [Essays and Studies on English Language and Literature XVII.] Uppsala: A.-B. Lundequistska Bokhandeln, 1957, 226 S., skr. 19.—.

Man kann daran zweifeln, ob Websters *The White Devil* eine derart lange und eingehende Studie verdient. Es ist doch ein reines Spektakelstück, dem bis auf ganz wenige Stellen auch poetische Reize fehlen, und es ist eigentlich ein gutes Zeichen für den Geschmack des Londoner Theaterpublikums der Zeit, daß es bei seiner Aufführung durch die *Queen's Men* nicht gefallen hat. In seiner eigenen Vorrede zu der Quartoausgabe schreibt Webster dies zwar den schlechten Sichtverhältnissen im Winter zu und ergeht sich auch in Vorwürfen gegen die Zuschauer. Aber Websters Selbsteingeständnis verdanken wir wohl seine Drucklegung und anscheinend hat er aus dem Mißerfolg gelernt, denn *The Duchess of Malfi* ist besser gelungen und wurde wohl auch deshalb von Shakespeares Gesellschaft zur Aufführung gebracht. Immerhin haben sich Kritiker oft genug mit *The White Devil* beschäftigt, allerlei daran gelobt und getadelt, so daß es den Verfasser der vor-

liegenden Studie gereizt haben mag, der Frage nachzugehen, wie Webster dazu gekommen ist, die Kriminalgeschichte aus dem italienischen Adel der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dramatisch zu verwenden. Erschwert wird ihre Beantwortung dadurch, daß wir nicht wissen, was Webster von den Begebenheiten und den in sie verwickelten Persönlichkeiten wußte oder wissen konnte. Ganz genau haben das auch moderne Historiker nicht herausgebracht (s. S. 15–19). Der Verf. hat nun alle ihm irgendwie bekannt gewordenen zeitgenössischen Quellen durchforscht, um herauszubringen, was Webster erfahren haben kann (s. S. 33–59). Das war keine leichte Arbeit, denn sie sind bis auf wenige Ausnahmen nur handschriftlich in allerlei, meist italienischen Bibliotheken verstreut (s. auch das Verzeichnis aller dieser Quellen, S. 201–212). Daß Webster irgendeine dieser gekannt hat, ist also von vornherein sehr unwahrscheinlich, die ganze Untersuchung zeigt nur, daß man sich mit dem Fall Paolo Giordano Orsini und Vittoria Accoramboni vielfach beschäftigte und recht verschiedenartiges über die Gründe und die Zusammenhänge der Mordgeschichte berichtete. Immerhin ergibt sich aus dem Vergleich des Dramas und aller dieser Berichte, daß Webster am ehesten den 1585 in London gedruckten Bericht *A Letter lately written from Rome, by an Italian Gentleman, to a freende of his in Lyons in France* gekannt hat, unter dessen Übersetzer I. F. man wohl nicht mit Unrecht an John Florio zu denken hat (s. S. 31), und einen, der dem Bericht des Korrespondenten der Familie Fugger nahestand (erhalten in den Hss. 8958 und 8959 der österr. Nationalbibliothek in Wien, gedruckt in *Fugger Zeitungen*, hrsg. v. Klarwill, Wien-Leipzig 1923). Wegen verschiedener Abweichungen, nicht zuletzt, weil der Familienname des Herzogs von Bracciano von Webster Ursini statt Orsini genannt wird, wird man wohl daran denken müssen, daß Webster die ganze Geschichte mündlich erzählt gehört hat. Damit würde sich auch leichter erklären, daß er den Namen des Papstes von Sixtus V. in Paul V. (den Namen des Papstes zur Zeit der Erstaufführung des Dramas, er war 1609–1612 Papst) geändert hat, seinen Familiennamen als Monticelso statt Montalto gibt (die Erklärung aus einem Schreib- oder Lesefehler S. 139 hat doch etwas Gesuchtes an sich) und andere Einzelheiten. Der Name der Titelheldin bei Webster Corombona kann allerdings sehr wohl mit Corambonis zusammenhängen, den sie in *A Letter lately written from Rome* trägt.

Was vom literarhistorischen Standpunkt am meisten interessiert, ist, was Webster aus der Geschichte gemacht hat. Verf. stellt nun allerdings eingehend dar, was er für die Charakterschilderung und den Anteil der einzelnen Personen etwa aus Quellen geschöpft haben mag (S. 60–150), und er bespricht weiter, was dabei herausgekommen ist (S. 150–185). Ganz befriedigend sind diese Darlegungen aber doch nicht, weil man sich wohl eher fragen müßte, was Webster wollte, als er den Kriminalfall zu einem Drama gestaltete und was für Mittel er dazu verwendet hat. Daß er in seiner Personendarstellung von der Theatertradition der Zeit stark abhängig war, hat L. Schücking in *Shakespeare und der Tragödiendstil seiner Zeit* (Bern 1947) mehrfach erwähnt. Dieses Buch hat der Verf. nicht herangezogen, zumindest erwähnt er es in seiner sonst sehr reichhaltigen Bibliographie nicht. Der Verf. beschränkt sich darauf, was Webster etwa in die Geschichte hineingebracht hat, um

daraus eine Rachetragödie und nicht bloß ein Chronikdrama zu gestalten. Ein Chronikdrama wäre aber doch in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts schon sehr altmodisch gewesen. Interessant wäre auch eine Untersuchung darüber gewesen, welche sprachlichen Mittel Webster verwendete, um sein Drama dem Publikum anziehend zu machen. Damit wären seine Unzulänglichkeiten besonders deutlich geworden, mehr als aus des Verf. Darlegungen S. 114–157. Daß Webster irgendwelche moralische oder philosophische Ideen in dem Stoff exemplifizieren wollte, glaube ich nicht; die Darlegungen S. 158–180 überzeugen mich daher durchaus nicht. Anscheinend wollte Webster ein Zugstück für die Bühne schaffen und das ist ihm – wenigstens für das Publikum seiner Zeit – nicht gelungen. Von diesem Standpunkt aus wären wohl auch die letzten Seiten *Aims and Realisation* (S. 181–184) anders zu schreiben gewesen.

Ein Anhang behandelt noch die Darstellungen der Geschichte in Geschichtsschreibung und späterer Literatur (S. 187–200), besonders Tiecks Novelle *Vittoria Accorombona*. In der Biographie hätte auch das Buch von Peter Haworth, *English Hymns and Ballads* (Oxford 1927) herangezogen werden können, das S. 71–148 hübsche Aufsätze über Websters Tragödien enthält, die man freilich unter dem Titel, der sich nur auf die Aufsätze im ersten Teil des Buches bezieht, nicht vermuten würde.

INNSBRUCK

KARL BRUNNER

Ronald Peacock: *The Art of Drama*, Routledge & Kegan Paul; 263 pp.; price 25s.; published 15. 2. 1957.

Professor Peacock's aim in writing this book is not to present a detailed and individual treatment of drama as such, but to "examine the implicit imagery in language whether in a written or spoken form, after which it will be possible to suggest a comprehensive definition of art" (p. 2).

We presume the existence of a physical world, but in actual fact we are aware only of a perceptual world, which is a more or less close approximation of the physical world conditioned by our perceptual faculties and our linguistic habits. If we try to set down our impressions of the perceptual world as accurately as possible, the result is a document. If however we strive consciously for formalization of the discrete data of the perceptual world, deliberately expressing our own opinions with regard to these data and arranging them in conformity with our own subjective conception of life, the result of our efforts is a work of art. If the transposition from the perceptual to the representational plane is successful, then the result is *poetic*. In Peacock's use of the word "poetic" any form of art, even painting and music, can be poetic if the literal or representational meaning of the images is successfully displaced in favour of an evocative meaning, which contributes to a central artistic idea.

So far, so good. Once the terminology is digested, the ideas cause little distress. Before he passes on to drama, however, Professor Peacock has one more fundamental idea to express, which is that in literary art (poetry, drama, novel) the medium, namely words, is part of the imagery. So far from trying to distract attention from his medium by focussing his own (and our) attention upon the thought, the poet (Dichter) must take delight in coming to terms with his medium, but not without a certain show of virtuosity on his part, like a sculptor compelling his rugged medium to take on the shape of an idea. Visual and literary art can in this way be subjected to the same definition: if the perceptual world is taken to be not only our view of the world as we find it, but also the sum total of our contact with it – in a word: experience –, then “art is experience re-enacted as idea, a formula of imagery, or imagery-in-language, being the instrument of re-enactment” (p. 67), whereby Professor Peacock draws our attention to the similarity between this definition and Wordsworth’s “emotion recollected in tranquillity”.

To those who know Professor Peacock’s earlier writings, this desire for a unifying principle behind all art comes as no surprise. Explicable also is his desire to combine the literary and musical arts, to which he devotes a special chapter before going on to drama proper. Music is for Peacock the purest of the arts, because its expressive formula-images are not subject to the inadequacies of language. From Pater he quotes (p. 126): “All art constantly aspires to the condition of music. For while in all other kinds of art it is possible to distinguish the matter from the form, and the understanding can always make this distinction, yet it is the constant effort of art to obliterate it.” The music in poetry lies partly in the use of non-visual imagery, in Peacock’s words a use of *expressive formula-images* (elements of transposition to the poetic plane) characteristic of music rather than of literary art, and partly in the relation of the images to one another in a complex whole, whereby the total connotation of a passage may be greater than or totally different from the sum of the connotations of the separate images.

From this point onwards it is not difficult to see how Peacock will define drama. Taking as his guide-line Coleridge’s statement that the difference between the various art-forms lies in the characteristic *intertexture* of imagery, he identifies the elements of intertexture in drama as *speech, impersonation, gesture* and *plot*. Speech is a part of the music of drama, gesture it has in common with mime and ballet, and plot with the novel. Impersonation, however, is characteristic of drama, distinguishing it from other art-forms. The playwright may be introspective or philosophical, like a poet or a novelist but he must ensure that his introspection and philosophy are appropriate to the situation represented on the stage and to the character speaking. In a good play the action represented and the philosophy of the playwright are concentric. The combination of probable characters, and action with sufficient tension to hold the audience, but sufficiently life-like to remind them of events of their own experience, together with the speech and gestures of the actors, combine to present the audience with a piece of life, “framed”, as it were, the loose ends which would normally trail out of the picture cut off and the inconsistencies of reality suppressed.

Professor Peacock stresses the conventionality of drama – the fact that Macbeth, for instance, tells us more about his thoughts than a man of his type, living in his environment and at his stage of culture, could possibly know, the artificial “dramatic” language and diction, the use of verse (no more surprising than the use of music in opera, once we accept this as part of the imagery which goes to make up the characteristic intertexture): and if we remember his axiom that the representational world of art differs from the perceptual world by virtue of the artist’s transposition of the perceptual world on to a formalized subjective plane, where nothing has purpose if it does not contribute to the effect of the whole, then we see that this emphasis he lays on conventionality is justifiable and unexceptionable. Another great merit of this book is the way in which attention is drawn to the “ritualism” of drama and indeed of art as a whole. Whereas previously art was an instrument of religion, it is becoming more and more an instrument in the search for religion. This explains the deep emotional significance of art, why we can go back again and again to the same painting or poem: art is experience organized in a form we can apprehend; in other words, a ritual. The four basic types of drama themselves have a ritualistic colouring: tragedy is a ritual of piety, comedy of reason and moderation, romance of optimism and allegory of faith.

But less fortunate are those traits of Professor Peacock’s book which I can only designate as atavistic – his frequent descents into the doubtful realm of “pre-linguistic” human psychology. Drama, he says, on page 245, repeats the “hierarchy of culture, projecting always the world and existence that are before language, and carrying their power into the world-after-language”. How are we to picture a pre-linguistic existence? What thoughts did man have in such a state? However charming too the doctrine of *l’art pour l’art* may be, it is a dangerous doctrine, and one which can hardly be said to be fruitful, in spite of the exotic blossoms of the *fin de siècle* aesthetes. They may have been well contented with view that “all art constantly aspires to the condition of music”, but it is difficult to see how this principle can be applied without the intellectual content of art being seriously impaired in the long run. Professor Peacock himself seems to realize this when he says that theories have been put forward to account for poetry being an older form of expression than prose by saying “that it is the ‘original’ language of men, natural to a stage anterior to rational analysis and differentiation” (p. 60). It is to be hoped that his emphasis on the primacy of music among the arts is not an advocacy of a return to this condition.

Wilbur Samuel Howell, *Logic and Rhetoric in England; 1500–1700*. Princeton University Press 1956. VIII + 411 Ss. \$ 6.00.

Das Buch gibt eine Analyse der Hauptströmungen in der englischen Logik und Rhetorik während der Renaissance. Es ist ein ideengeschichtliches Werk: die Ideen der Engländer der Renaissance über ihre Methode der Abfassung von Argumenten und Expositionen, von Reden, Briefen, Predigten werden untersucht. Der Verf. beabsichtigt keine neue Wiedergabe des Inhalts der Logik- und Rhetorikbücher des 16. und 17. Jahrhunderts, sondern eine (bisher nicht versuchte) Interpretation der Theorien, die diese Schriften leiten und die ausstrahlen auf alle Gebiete der damaligen Gelehrsamkeit.

Der Verf. geht streng historisch und philologisch vor. Die Abhandlungen, die über Logik und Rhetorik zwischen 1500 und 1700 in England erschienen, hat er in ihren frühesten, zum Teil nur noch in wenigen Exemplaren vorhandenen Ausgaben studiert. Neben den Schätzen der Bodleian Library und des Britischen Museums boten ihm vor allem die Erstausgaben, Photostate und Mikrofilme der Huntington Library wertvolles Quellenmaterial. Die Titelblätter der Erstausgaben werden stets wörtlich in Fußnoten wiedergegeben. Stellen aus Frühausgaben werden in Originalorthographie angeführt, lateinische Zitate in Übersetzung, oft in Howells eigener; besonders wichtige Sätze auch im Urtext.

Das weitschichtige Material wird in zwei Kreisen: Logik und Rhetorik ausgebreitet und erörtert, wobei der erste Durchgang fast das ganze 16. Jahrhundert, der zweite die Ramistische Reform, der dritte Durchgang die letzten Jahrzehnte des 16. und das ganze 17. Jahrhundert umfaßt.

Auch in England sind die ersten sieben Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts die Zeit der scholastischen Logik. Der Verf. beginnt seine Abhandlung in Kap. 2 mit einer Analyse von Thomas Wilsons *The rule of Reason, conteinyng the Arte of Logique, set forth in Englishe* (1551). Es ist die erste auf Englisch geschriebene Darstellung der klassischen Logik. Die primären Quellen sind Aristoteles' *Organon*, Platos *Phaedrus*, Ciceros *Topica* und andere antike Schriften (S. 28). Sekundäre Hauptquelle ist Rudolph Agricolas *De Inventione Dialectica*. Wilson folgt Aristoteles und Cicero in der Scheidung der Logik, die auch für ihn die Lehre von der gelehrten *communicatio* ist, in zwei Strukturglieder: die invention und das judgment; er folgt ihnen jedoch nicht in der Scheidung von Logik und Dialektik: beide sind für Wilson eines. W. setzt das judgment an die erste Stelle; als dessen Wesenszüge stellt Howell heraus: die Lehre von den Prädikabilien und Prädikamenten, von der Definition und Division und von der Methode, in denen W. durchweg seinen klassischen Vorbildern folgt. W.s Lehre vom Syllogismus gründet sich auf die zwei Bücher der *Analytica Priora* von Aristoteles. Die invention bringt W. bezeichnenderweise erst als zweiten Teil seiner Logik; ihr Inhalt ist "the fynding out of an argument", d. h. die systematische Entdeckung gelehrten Stoffes, wobei die Lehre von den logischen "Örtern" die wichtigste Rolle spielt. Der Stoff bietet also, wie Howell bemerkt, W. weniger Schwierigkeiten als seine Ordnung. Eine Gesellschaft, die solch eine Haltung

annimmt, muß, wie der Verf. mit Recht sagt, eine Gesellschaft sein, die mit ihrer traditionellen Weisheit zufrieden ist und der die Klarheit der Form über die erschöpfende Untersuchung der Natur geht (S. 23).

Die etwas breite Darstellung der Logik Wilsons gibt dem Verf. die Ausgangsbasis für einen Überblick über die Hauptideen der scholastischen Logik in England von Alcuins *De Dialectica* (um 794) bis zu dem Werk Wilsons, wobei er besonders auf den Einfluß des *Speculum Doctrinale* (um 1250) von Vincent de Beauvais eingeht mit seiner Auseinandersetzung über die drei Aristotelischen Gesetze "de omni", "per se" und "universale", die in der späteren logischen Theorie Englands eine so große Rolle spielen. Das allegorische Gedicht *The Court of Sapience* (1480 oder 81) wird als interessanter Versuch gewürdigt, logische Termini in die englische Sprache zu übertragen.

Kap. 3 ist der traditionellen englischen Rhetorik von ihren Anfängen bis 1573 gewidmet. Ihre Grundlage ist die Ciceronische Rhetorik mit ihren fünf großen Künsten der *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* und *pronuntiatio*, die in Quintilians *Institutio Oratoria* am gründlichsten kommentiert sind. In England spannt sich der Bogen der rhetorischen Schriften von Alcuins *De Rhetorica* (794) über eine Anzahl lateinischer Werke des Mittelalters und das didaktische allegorische Gedicht *Pastime of Pleasure* von Stephen Hawes zu Leonard Cox's *The Art or crafte of Rhetoryke* (um 1530), dem ersten englisch geschriebenen Textbuch der Rhetorik. Für die Schüler der Public School in Reading bestimmt, behandelt es im wesentlichen nur die *inventio*. 1553 erschien Thomas Wilsons *Arte of Rhetorique*, nach Howell die erste adäquate und vollständige englische Wiedergabe der rhetorischen Theorie Ciceros. Die großen Verdienste dieses berühmten Werkes sind nach Howell: 1. daß es Ciceros Lehre in England naturalisiert hat, 2. daß es Ciceros Lehre als wesentlich für die juristische Gerichtsrede, das Predigtmachen und die Beredsamkeit auf der Kanzel dargestellt hat.

Weitere Teile des dritten Kap. behandeln die traditionelle stilistische Rhetorik in England, die mit großer Betonung gelehrt wird in den beiden ersten englisch geschriebenen Textbüchern der Rhetorik des Stils von Richard Sherry *Treatise of Schemes and Tropes* (1550) und Henry Peacham *The Garden of Eloquence Conteyning the Figures of Grammer and Rhetorick* (1577). Die Schemata und Tropen wurden, wie H. sagt, in England als funktionale Rhetorik jeder aristokratischen Gesellschaft angesehen und dementsprechend gepflegt (S. 118). Im übrigen weist H. die stellenweise wörtliche Abhängigkeit Peachams von Sherry nach (S. 135f.).

Die *formulary rhetoric* beginnt in England erst mit Richard Rainolds *A booke called the Foundation of Rhetorike* (1563), einer Sammlung von 19 Modellreden nach dem Vorbild von Reinhard Lorichs lateinischer Version der *Progymnasmata* von Aphthonius.

Das 4. Kap., das umfangreichste des Werkes, ist den englischen Ramisten oder, wie der Verf. sagt, der "Ramistischen Invasion" gewidmet. Howell gibt zunächst auf Grund der *Dialectique* und der *Dialecticae Libri Duo* von Ramus sowie der *Rhetorique Francoise* von Talaeus-Foclin eine Analyse der wesentlichen Ideen der Ramusschen Reform, um dann auf die Ramussche Dialektik in England überzugehen. Die Dialektik und Rhetorik von

Peter Ramus verdanken ihre erste Einführung in England dem Schotten Roland MacIlmaine und Gabriel Harvey. Inwieweit Roger Ascham dabei eine Rolle spielte, erörtert der Verf. kritisch am Briefwechsel Aschams mit Johannes Sturm und einem Brief Ramus' an Ascham vom 25. 2. 1564. Howell weist an Stellen aus Aschams *Scholemaster* (veröffentlicht 1570) nach, daß keine Rede davon sein kann, daß Ascham Anhänger von Ramus geworden wäre.

In England wurden der erste lateinische Text von Ramus' *Dialecticae Libri Duo* und eine englische Übersetzung 1574 in London von Roland MacIlmaine veröffentlicht, dessen Leben und Wirken H. als noch nicht genügend erforscht bezeichnet. Zentrum der Ramisten in England war das Christ's College in Cambridge. Hier wirkten und schrieben William Temple, der Freund Sir Philip Sidneys, William Perkins, George Downham, William Ames, William Chappell und dessen berühmter Schüler John Milton, der 1672 einen lateinischen Text und eine lateinische Exposition der *Dialecticae Libri Duo* veröffentlichte. Sie alle erhalten vom Verf. glänzend geschriebene Charakteristiken ihrer Werke.

Als Anwendung der Ramistischen Logik auf die Rechtswissenschaft erschien 1588 *The Lawiers Logike* von Abraham Fraunce; eine Ramistische Logik für Prediger veröffentlichte 1620 Thomas Granger unterm Titel *Syntagma Logicum or The Divine Logike*. Die Wichtigkeit beider Werke geht aus den ausführlichen Analysen H.s hervor.

Ramus' Rhetorik wurde in England durch Gabriel Harvey mit seinem *Rhetor* (1577) und *Ciceronianus* (1577) eingeführt. Diese Schriften bedeuten nach H. das Ende einer rhetorisch-literarischen Schule, die nur dem Stil gewidmet war, und den Beginn einer Schule, die sich auch dem Inhalt zuwandte. Über Textbücher, Übersetzungen und Kommentare der Ramistischen Rhetorik zu Ende des 16. und Beginn des 17. Jahrhunderts handelt der Verf. ausführlich auf S. 255 ff. Unter ihnen enthält Dudley Fenners *The Artes of Logike and Rethorike* (1584) die erste Übersetzung der *Rhetorica* von Talaeus ins Englische; sie wurde 1681 unterm Namen von Thomas Hobbes zum letzten Mal veröffentlicht. 1951 wies H. den wahren Autor nach.

Das 5. Kap. beschreibt die Gegenreform, die zwischen 1590 und 1640 in den Werken der "Systematiker" aufkam. Sie erstrebten auf dem Gebiet der Logik einen Kompromiß zwischen den rivalisierenden Lehren von Melanchthon, Ramus und der älteren Scholastiker. Die Bewegung und der Name gehen von Deutschland aus, von den Werken von Keckermann, Buscherus, Alsted und anderen. Das Zentrum der englischen Gegenreformer war Oxford. Ihre Namen und Werke werden vom Verf. sorgfältig registriert und analysiert (S. 285 ff.).

Auf dem Gebiet der Rhetorik erstrebten die Gegenreformer eine Wiederherstellung der Ciceronianischen Begriffe; der Verf. nennt sie deshalb Neo-Ciceronians. Ihr Haupt ist Thomas Farnaby mit seinem *Index Rhetoricus* (1625).

Ein letztes (6.) Kap. ist "Neuen Horizonten in der Logik und Rhetorik" gewidmet. Sie öffnen sich mit Descartes' *Discours de la Méthode* und erzeugen in England neues Leben, als die *Port-Royal Logic* von Arnauld und

Nicole zuerst französisch im Jahre 1664 und dann lateinisch 1674 in London veröffentlicht wurde. Die Port-Royalisten werfen bekanntlich einen großen Teil der traditionellen logischen Theorie und der der Ramisten über Bord, was H. im einzelnen markant darstellt, und sie übernehmen die vier Regeln Descartes' als methodische Grundlage.

Eine neue Rhetorik erzeugten sie nicht. So blieben von 1621–1700 die Neo-Ciceronianer die beherrschende rhetorische Gruppe. Doch gibt es interessante Andeutungen für eine neue rhetorische Haltung in England. Diese sieht der Verf. a) in Francis Bacons Deutung der Rhetorik als einem Synonym für "tradition", die darin bestehe, unser Wissen auszudrücken und an andere weiterzugeben, b) in der wachsenden Abneigung gegen die „artistischen Beweise“ und der Hinwendung zu einer "invention", die auf Beobachtung und Tatsachen beruht (so in *The Art of Speaking*, 1676, von Bernard Lamy) und c) in der Bemühung einiger Autoren, die rhetorische Theorie einfacher und weniger ritualistisch zu machen (so in Thomas Hobbes drastischer Kürzung der rhetorischen Theorie des Aristoteles in seinem *Briefs of the Art of Rhetorique*, 1637, und in Joseph Glanvills *Essay concerning Preaching*, 1678).

Ein 13 Seiten umfassendes, gründlich gearbeitetes Register beschließt das Buch.

Das Werk ist die reife Frucht einer jahrzehntelangen Bemühung des Verf. um das Thema, was sich an Zeitschriftenaufsätzen H.s verfolgen läßt. Seine Bedeutung möchte ich kurz folgendermaßen darlegen.

1. Das Material wird lückenlos registriert und analysiert; alle wesentlichen Ausgaben werden angeführt. Auch die sekundäre Literatur ist bis auf die neuesten Zeitschriftenaufsätze verarbeitet worden.

2. Es werden gesicherte Ergebnisse in der Datierung, Verfasserfrage, Lokalisierung und Quellenfrage der Werke erreicht. Beispiel: Unter den Quellen von Wilsons *Rhetorique* (1553) wird Richard Sherrys *Treatise of Schemes and Tropes* (1550) nachgewiesen (S. 109).

3. Der Verf. bemüht sich sowohl um die Einordnung der Schriften in die Gesamtentwicklung der abendländischen Logik und Rhetorik als auch um die Herausarbeitung wesentlich englischer Züge.

4. Nicht durch ideen- und geistesgeschichtliche Zusammenfassungen, sondern durch strenge Einzelanalysen und Vergleiche werden die Hauptanliegen der Logik und Rhetorik erhellt. Das Ideengut wird an Kristallisationspunkten im Wortlaut ausgehoben. Seine Bedeutung für die weitere Entwicklung – etwa für John Stuart Mills großartiges System der Logik – wird besprochen.

5. Die "backgrounds", d.h. die sozialen, politischen, geistesgeschichtlichen und religiösen Zusammenhänge werden nicht aus dem Auge gelassen. So etwa, wenn der Verf. das Streben nach Vereinfachung der rhetorischen Theorie im 17. Jahrhundert in Zusammenhang bringt mit der abnehmenden Macht der Aristokratie, dem wachsenden politischen und sozialen Einfluß der Mittelklasse und dem Bedürfnis nach der Verwirklichung religiöser Überzeugungen (S. 383).

6. Auch die Ausstrahlungen der Theorie der Logik und Rhetorik werden beobachtet, so die auf das Gebiet der Erziehung, der Predigt, der

juristischen Rede. Lediglich die politische Rede, die ihre Wurzeln auch im 17. Jahrhundert hat, wird nicht erwähnt.

7. Wenn der Verf. auch ausdrücklich die Dichtung aus seinem Werke ausklammert, so gilt doch dem Zusammenhang von Logik bzw. Rhetorik und Sprache sein besonderes Augenmerk. So in der ausführlichen Darstellung der Bemühungen Ralph Levers um eine englische Terminologie für die Logik in seiner *Arte of Reason, rightly termed, Witcraft* (1573) (S. 59 ff.), so wenn er auf den berühmten Protest Wilsons gegen die "straunge ynkehorn termes" (S. 102 und 106) eingeht, so bei der Besprechung der Bemühungen Sherrys um die Bevorzugung des Englischen und der Übersetzung (S. 125 f.), so bei der Darstellung des Kampfes Glanvills gegen die "hard words" (S. 394).

8. Die Achtung vor den Leistungen der klassischen, mittelalterlichen und neueren Logiker und Rhetoriker wird wiederhergestellt. Der Verf. zeigt die weite Anwendbarkeit der logischen und rhetorischen Theorie.

So darf abschließend gesagt werden, daß das flüssig und prägnant geschriebene Werk Howells eine große Leistung ist. Es enthält nicht nur eine kritische Darstellung der englischen logischen und rhetorischen Theorie des 16. und 17. Jahrhunderts, sondern auch eine lückenlose Geschichte der Logik und Rhetorik in England im genannten Zeitraum.

Wilbur Samuel Howell ist Professor of Rhetoric and Oratory an der Princeton University. Er hat sich seit vielen Jahren durch Veröffentlichungen über die englische, französische und amerikanische Rhetorik einen Namen gemacht.

TÜBINGEN

HERMANN METZGER

Jackson I. Cope, *Joseph Glanvill, Anglican Apologist*. St. Louis: Washington University Studies, 1956, 176 S., \$ 3.75.

"And we imagine thee exempt from age," schreibt Matthew Arnold, für den der Scholar Gipsy ein Symbol war. Glanvills Bericht hingegen, eine Art "exemplum" in *The Vanity of Dogmatizing* (1661), Arnolds Quelle, demonstriert ein Hauptanliegen des 17. Jahrhunderts, das trotz der "neuen Philosophie" seinen Glauben wie eine Selbstverständlichkeit bewahrte und das die mittelalterliche Scholastik zu überwinden sich bemühte, aber doch zugleich seinen Glauben wissenschaftlich verteidigen wollte. So geraten bei Glanvill, dem Mitglied der Royal Society, gerade die Skeptiker in Mißkredit; denn das Wunder anzuzweifeln, etwa im Falle des Scholar Gipsy, wäre unwissenschaftlich, wäre "vain dogmatizing". Es gilt nur, die "philosophische" Erklärung aufzuspüren, etwa einen Weltäther als Medium der telepathischen Künste des Scholar Gipsy zu postulieren, nicht aber die Existenz des Geheimnisvollen von vornherein zu leugnen. Ähnlich kann in Glanvills späterer Schrift *Saducismus Triumphatus* (erste Version 1666) sogar die Verteidigung des Hexenglaubens eine naturwissenschaftliche Grundlage zur Verteidigung des

religiösen Glaubens abgeben. Glanvills Werk ist ein einzigartiger Spiegel der Strömungen und Bestrebungen der Restaurationszeit.

Es gibt mindestens drei Monographien über Glanvill; sie gelten in erster Linie dem philosophischen Denker. Die vorliegende Arbeit, die keineswegs auf die philosophischen Aspekte verzichtet, sieht in Glanvill den Apologeten des Anglikanismus, der zwar keine geschlossene Philosophie, wohl aber die Umrisse einer Wissenschaftstheorie für seine Zwecke verwendet. Dem religiösen Anliegen ordnen sich in der Tat alle anderen unter. Das Buch bildet daher eine wertvolle Bereicherung unseres Glanvill-Bildes. Es zeichnet sich vor allem durch ein eingehendes Quellenstudium aus, das die solide Schule verrät, der sich der Vf. verpflichtet fühlt: insbesondere Don C. Allen von der Johns-Hopkins-Universität. Der Stil des Verf. scheint uns allerdings in etwas präntiöser Weise eine gewisse Überlegenheit zur Schau zu stellen, die im Grunde bereits die Kenntnis des Vorgetragenen und seine Zusammenhänge voraussetzen möchte. Auch das Schlußkapitel "Anglicanism and Plain Prose" erschließt sich dem Leser nicht ohne weiteres, wenn er auch hier wie sonst die ausgezeichnete Dokumentation der Ausführungen in Zitaten und Anmerkungen anerkennen wird. Der Philologe, der den zeitlichen Hintergrund des 17. Jahrhunderts studieren möchte, ist häufig versucht, das entsprechende Kapitel bei Basil Willey in *The Seventeenth Century Background* aufzuschlagen, mit dessen Klarheit und Durchsichtigkeit Verf.s Darstellung trotz aller übrigen Vorzüge nicht konkurrieren kann.

FREIBURG i. B.

EWALD STANDOP

Siegfried Korninger, *Die Naturauffassung in der englischen Dichtung des 17. Jahrhunderts* (= Wiener Beiträge zur engl. Philologie, Bd. LXIV), 253 S., Wien, 1956, broschiert DM 24.80.

Das Verdienst der vorliegenden Darstellung ist vor allem in der großen Fülle des Materials zu sehen, das sie vorlegt. Der Verf. will "das dichterische Wort der Zeit als Grundlage" nehmen und geht vor allem von den beiden Fragen aus, wie der Mensch des 17. Jahrhunderts sich zu der ihn umgebenden Welt stellte, und weiter, wie sich seine Haltung zur Natur im dichterischen Kunstwerk aussprach (Einleitung). Das Problem der Naturauffassung im engeren d. h. faktischen Sinne hat dabei jedoch den Vorrang vor der Frage, wie sich die Naturauffassung der Zeit in der Dichtung verkörperte d. h. welche dichterische Gestalt sie annahm. Formalinterpretationen finden sich in der Arbeit kaum. Statt ihrer herrscht hier die Methode des systematischen Sammelns von Belegen. Primär stammen sie aus der Dichtung, jedoch kann der Verf. dann auch nicht umhin, die Naturwissenschaft, die Tagebücher, die Philosophie usw. der Zeit heranzuziehen. So entsteht eine ungewöhnlich gründliche Zusammenschau, die sich unter leitende Gesichtspunkte wie "Der Kosmos", "Die Erde", "Naturwissenschaft und Religion", "Das Elementare in der Natur", "Der Naturgenuß", "Ideale Landschaft und Utopie",

„Garten und Paradies“, „Zweckhaftigkeit und Ordnung“ usw. stellt. Mit Recht betont der Verf. dabei etwa die Koexistenz der alten und der neuen Kosmologie, die sich ja noch bei Milton findet; den Gegensatz zwischen dem Glauben an ein von Gott gelenktes Universum und der Annahme einer mechanistischen Naturgesetzlichkeit; die Bedeutung der Entdeckungen, der Reiseberichte und der neuen geographischen Studien; der Zoologie wie der Botanik, der neuen Gartenkunst und so fort. Insofern Dichtung (auch) als Spiegel zeitgenössischer Meinungen gesehen werden muß, ist ihm zuzustimmen, wenn er etwa in der Pastoraldichtung eines William Basse, Robert Aylet und Thomas Randolph (Horazübersetzung) eine realistische Liebe zu Einzelheiten entdeckt, die sich in den früheren Pastoralen kaum findet und naturwissenschaftlich begründet ist. Wie entscheidend der Harmonie- und der mit ihm verbundene Nützlichkeitsgesichtspunkt für die Naturauffassung des 17. Jahrhunderts war, ist zwar bekannt, wird hier aber ebenfalls besonders ausgiebig dokumentiert (Kap. V, VI, VII). Freilich kann die Darstellung dieser Dinge oft auch Katalogcharakter annehmen oder der Wunsch, den *background* der Dichtung genau zu schildern, das Thema des Titels fast verlassen (z. B. S. 157f.: Bedeutung der Seuchen im 17. Jahrhundert). Streckenweise wird so aus einer literarwissenschaftlichen eine kultur- und zivilisationsgeschichtliche Untersuchung, auf deren enzyklopädische Vollständigkeit der Leser zugunsten eingehenderer Einzelinterpretationen gerne verzichten würde. Andererseits liegt der Wert des Buches allerdings gerade in seiner Faktenfreudigkeit – es enthält sich weitgehend der Thesen und Neu-deutungen und liefert einen reichen, zum Teil nur schwer zugänglichen und dann in extenso zitierten, Anschauungsstoff.

GÖTTINGEN

E. TH. SEHRT

A. O. Aldridge, *Shaftesbury and the Deist Manifesto*. Transactions of the American Philosophical Society; New Series vol. 41, Part 2, 1951. The American Philosophical Society, Independence Square, Philadelphia 6.

Obwohl die vorliegende Arbeit bereits sechs Jahre alt ist, scheint sie in Deutschland bisher so gut wie unbekannt geblieben zu sein. Das ist bedauerlich, weil es sich um die bisher einzige neuere Shaftesbury-Studie handelt, die wirklich Neues über den bedeutendsten englischen Moralisten des frühen 18. Jahrhunderts zu sagen hat, denn das Buch von R. L. Brett (*The Third Earl of Shaftesbury; A Study in 18th Century Literary Theory*, Lo. 1951) beschränkt sich zu sehr auf die literarische Theorie, um als vollgültige Monographie in Betracht zu kommen. Über Shaftesbury zu schreiben, war in Deutschland jahrzehntelang ein Vorrecht der Germanisten, die ihn als Vorläufer des deutschen „Irrationalismus“ in Anspruch nahmen, wobei naturgemäß der Enthusiasmusbegriff und das sogenannte Prometheusymbol im Mittelpunkt der Betrachtungen standen (Vgl. besonders C. F. Weiser, *Shaftesbury und das deutsche Geistesleben*, Lpz. 1916, sowie O. Walzel, *Das*

Promotheussymbol von Shaftesbury zu Goethe, ²München 1932). Hier war eine Korrektur längst notwendig. Aldridge, der durch eine Reihe von beachtenswerten Aufsätzen (vgl. *PMLA* LX, 1945, p. 129–56; *MLN* 61, 1946, p. 153 bis 161; *PQ* XXIV, 1945; *MPH* XLIV, 1946, p. 10–22; *MLN* LXII, 1947, p. 264–67) als guter Kenner des frühen 18. Jahrhunderts ausgewiesen ist, leistet in dieser Hinsicht vorzügliche Arbeit. Sein Buch ist nicht geistreich spekulativ, sondern sachlich informierend. Es stellt Shaftesburys Schriften nacheinander in den Zusammenhang der Tageskontroversen hinein, aus denen sie entstanden. Die *Inquiry concerning Virtue or Merit* beispielsweise erscheint als eine gewichtige Stimme in der Diskussion um die theologische, auf Lohn und Strafe im Jenseits aufgebaute, Ethik. Shaftesbury wird aus seiner historischen Isolierung befreit, und der Leser lernt seine unmittelbaren Gesprächspartner kennen, zu denen nicht nur bekannte Geister wie Tillotson und Henry More gehörten, sondern eine große Anzahl heute weniger bekannter Theologen, deren Namen man in einem Traktat des Francis Atterbury (*Sermons and Discourses* 2,20; Lo. 1740) zusammengestellt findet. Aufseiten der von Shaftesbury begründeten, von der Theologie unabhängigen, immanenten Ethik erhält z. B. die Gestalt des liberalen Theologen Benjamin Hoadly ein weit klareres Profil als bisher. In ähnlicher Weise stellt Aldridge den Enthusiasmus-Brief in ein helleres Licht, indem er die unmittelbare Ausgangssituation dieser Schrift, wie sie sich aus den religiösen Exzessen der „Camisarden“ ergab, zum ersten Male zusammenhängend beschreibt. Auch hier erkennt man die Diskussionspartner wie Bischof Fowler, Robert Jenkins u. a. Allerdings kommt in diesem Falle die historische Entwicklung der Enthusiasmuskontroverse, die ja nicht erst mit Henry Mores „Enthusiasmus Triumphatus“ einsetzt, sondern bereits am Anfang des 17. Jhs. mit der Kritik an den Puritanern (vgl. z. B. die Stellungnahme Robert Burtons in der *Anatomy of Melancholy*; s. dazu den Aufsatz von C. M. Webster, „Swift and some Earlier Satirists of Puritan Enthusiasm“, *PMLA* XLVIII, 1933, p. 1141 ff.), etwas zu kurz.

Die beiden angeführten Punkte müssen als Beispiele für die Arbeitsweise des Verfassers genügen, obwohl sich seine Leistung bei weitem nicht darin erschöpft. Sein Gesamtergebnis läßt sich dahingehend zusammenfassen, daß Shaftesburys Werk geradezu als das „Manifest“ des Deismus am Beginn des 18. Jhs. bezeichnet werden kann. Man muß Aldridge darin zustimmen. Viele englische Interpreten des Jahrhunderts, vor allem seine Gegner, haben ihn in selbstverständlicher Weise so aufgefaßt. Die Deutung Shaftesburys als des Vertreters einer mystischen Alleinheits-Lehre und des Geniekults gab es erst seit Wieland, Herder und Goethe, und nur in Deutschland. Das ist ein gewichtiges Ergebnis und muß den Resultaten Weisers, Walzels und Cassirers (*Die Philosophie der Aufklärung*, Tüb. 1932; ferner: *Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge*, Lpz. 1932) zur Seite gestellt werden.

In einem Punkt allerdings bedarf Aldridges Buch nach Ansicht des Rezensenten einer kritischen Bemerkung. Die deutliche Unsicherheit, die besonders am Schluß der Studie zu Tage tritt, ob nämlich Shaftesbury im strengen philosophischen Sinne als „Deist“ oder als „Theist“ zu be-

zeichnen sei, weist darauf hin, daß der Moralist nun zwar in die philosophisch-theologischen Kontroversen seiner Zeit richtig eingebettet ist, daß aber seine geistige Gesamtpersönlichkeit trotzdem schillernd bleibt. Aldridge weist selbst auf manche Zeugnisse einer fast naiven, christlichen Gläubigkeit in den Shaftesbury Papers des Public Record Office hin, und jeder, der sie eingesehen hat, wird das bestätigen. Ähnliche Definitionsschwierigkeiten wie Aldridge hatten schon frühere Bearbeiter: Cassirer z. B. konnte nicht alles in Shaftesbury unter den Begriff des Neuplatonismus fassen, immer blieb ein beträchtlicher Rest. Ebenso mußte Esther Tiffany ("Shaftesbury as a Stoic", *PMLA* 38, 642–84, 1923) bei ihrer Klassifizierung Shaftesburys als Stoiker manche Fragen offenlassen. Weitere Beispiele ließen sich leicht anführen. Der Fehler philosophischer Klassifizierungsversuche scheint darin zu liegen, daß alle Bearbeiter, auch Aldridge, allzu fraglos von der Voraussetzung ausgingen, daß es Shaftesbury um "speculation", d. h. um Lösung philosophisch-theologischer Fragen zu tun gewesen sei. Ist aber Shaftesbury Philosoph in diesem Sinne gewesen, oder war er nicht vielmehr ein "Weiser", ein Moralist, wie man im 18. Jh. gerne sagte? Niemand hat z. B. bisher eindeutig feststellen können, welche Figuren in seinem Dialog der "Moralisten" durchgehend die Meinung des Verfassers vertreten. Man könnte hinzufügen: Niemand wird es je herausfinden können, weil sich der Moralist nur selten und nur zögernd einer bestimmten philosophischen Position verschreibt, und wenn er es tut, dann nur für den Augenblick. Er tritt im Gewande des Deisten auf, wenn es gilt, die Einseitigkeiten der Theologen zu korrigieren. Er gibt sich als Neuplatoniker, wenn er gegen den Rationalismus der Aufklärung zu Felde zieht, in der er doch im Grunde – darin hat Aldridge zweifellos recht – beheimatet ist. Aber ihn mit philosophischen Kategorien festnageln zu wollen, heißt seine Grundhaltung verkennen: Er ist aristokratisch, skeptisch, ironisch, von der vanitas philosophischer Theorien zutiefst überzeugt und trotzdem von einem moralischen Sendungsbewußtsein durchdrungen, das seine Aufgabe eben nicht in der Förderung einer Theorie, sondern in der Bildung lebendiger "Meinungen" im Geiste der Freiheit sieht.

BONN

ERWIN WOLFF

Keats-Shelley Memorial Bulletin (Rome). Published by the Keats-Shelley Memorial Association. No. VI, Richmond 1955, XII + 50 S., 7/6 s. No. VII, Richmond 1956, XIV + 42 S., 7/6 s.

Dorothy Hewlett, durch ihre verdienstvolle Studie *A Life of John Keats* als eine vorzügliche Kennerin der englischen Romantik ausgewiesen, ist Herausgeberin des *Keats-Shelley Memorial Bulletin*, das sich im Rahmen der einschlägigen Forschung eine ganz eigene und in ihrer Art sonst kaum zu leistende Aufgabe stellt: dieses Organ der *Keats-Shelley Memorial Association* setzt sich zum Ziel, die biographische Überlieferung der englischen Hochromantik zu pflegen, wobei vor allem die Bezüge zum italienischen Lebens-

kreis möglichst vielseitig und eindringlich zur Anschauung gebracht werden sollen. Das Keats-Shelley Memorial House in Rom (26 Piazza di Spagna) ist die Sammelstätte solcher Bemühungen, von der auch das vorliegende Jahrbuch seinen Ausgang nimmt, dessen VI. und VII. Band hier zur Besprechung stehen.

Die besondere Aufgabe dieses Jahrbuchs bringt es mit sich, daß die lebenskundlichen Belange den Vorrang vor allgemein geistesgeschichtlichen und interpretatorischen Anliegen besitzen. Als Arbeitsbereich bietet sich vornehmlich der Umkreis der Briefe, Tagebücher und Gespräche an, während die eigentliche Dichtung der Romantik in den Hintergrund tritt. Immerhin wird man einräumen müssen, daß es den Mitarbeitern in einer ganzen Reihe von Beiträgen gelingt, von solchen gelegentlichen Ansätzen her neben dem biographischen Ertrag, der nicht immer als überwältigend erscheint, doch wenigstens im Ansatz zu zeigen, wie solche eindringliche Beschäftigung mit Lebenszeugnissen zweiten und dritten Ranges dann doch letzten Endes auch ein besseres oder angemesseneres Verständnis dieser oder jener Dichtung herbeiführen kann. Da heute in der allgemeinen Literaturwissenschaft recht lebhaft über Wert und Rang der literarhistorischen Biographie diskutiert wird, sollte man es sich nicht entgehen lassen, solche methodologische Fragen, die sich nur allzu leicht ins Abstrakte verlieren, auf ihre Tragweite am konkreten Beispiel zu überprüfen. Das *Keats-Shelley Memorial Bulletin* gibt in mancherlei Hinsicht ein Muster dafür ab, was im Rahmen der rein biographisch orientierten Forschung erreicht werden kann und was dieser notwendigerweise versagt bleiben muß.

No. VI (1955) bringt "A Note on the Burning of Shelley's Body" (Leslie A. Marchand), wobei anhand bisher unveröffentlichter Briefe von Trelawny und Captain Roberts (an den Rev. Thomas Hall, English Chaplain at Leghorn, gerichtet) nachgewiesen wird, daß Trelawny für die Vorbereitung der Verbrennungszeremonie die Hilfe Byrons in Anspruch genommen hat. – Anschließend berichtet Sylva Norman über "A Letter from Leigh Hunt's Favourite Son", der in der Ausgabe der Briefe des Vincent durch A. N. L. Munby (Cloanthus Press, Cambridge 1934) nicht enthalten ist. Dieses Schreiben vom 24. Juni 1843 ist geeignet, fühlbar zu machen, daß zwischen Leigh Hunt und seinem Sohn Vincent ein besonderes Vertrauensverhältnis bestanden hat. – Zu unserer Kenntnis der Familie Hunt trägt auch Edmund Blunden bei, wenn er unter der Überschrift "On a Portrait by Mrs. Leigh Hunt" im Umriß ein eindringliches Bild von Marianne Hunt vermittelt, die sonst nicht gerade in der Gunst der Biographen gestanden hat. Gewiß drängt sich Marianne im Lebenskreis der Romantiker dem Historiker nicht als "a person of conspicuous importance" auf. Sicher ist jedoch, daß sie nicht nur eine vorzügliche Beobachtungsgabe besaß (wie das Fragment ihres Tagebuchs bezeugt, das bereits in einer früheren Nummer des *Bulletin* veröffentlicht worden ist), sondern auch über Fähigkeiten verfügte, die sie unter der Last ihrer hausfraulichen Verpflichtungen nur selten wahrzunehmen vermochte. Zu den wenigen Gelegenheiten, bei denen sich ihre Gabe eines ursprünglichen Sehens und Urteilens auswirken konnte, gehört jene Serie von Scherenschnitten (auf "casual treatment" beschränkt), von der Blunden mit Recht

sagt (S. 7): "nobody seems to have recognized the extraordinary value of the whole collection". Unter den wenigen Stücken, die bewahrt worden sind, lenkt der Verfasser unsere Aufmerksamkeit besonders auf das "Portrait of Lord Byron, as he appeared after his daily ride at Pisa and Genoa". Wie schon eine Notiz im *New Monthly Magazine* vom 1. Nov. 1826 vermerkte (wobei an John Galt als Verfasser gedacht werden kann), hält sich dieses Profil völlig frei vom herkömmlichen Klischee: "The likeness before us is without disguise. It is a representation of a man of the world – of the author of *Don Juan*". Blunden läßt uns auch wissen, wie Marianne dazu kam, sich dem Zauber Byrons zu entziehen: ihre scharfe Beobachtungsgabe hat es ihr erlaubt, einen Vergleich zwischen dem Wesen Shelleys und Byrons durchaus nicht zu Gunsten des letzteren ausgehen zu lassen. Überdies gibt es genug Zeugnisse dafür, daß Byron seinerseits nur mit einem unbehaglichen Gefühl in der Nähe einer Frau lebte, die ihn anders und richtiger sah als er gesehen werden wollte. – Mit ihrem knappen Beitrag "Notes on Three Shelley Letters" betont Marion Kingston, die sich bei der Vorarbeit zu einer Ausgabe von Claire Clairmonts Hinterlassenschaft befindet: "the time is now approaching for a fresh look at Shelley as a letter writer", – eine Anregung, die nach allem, was in dieser Hinsicht inzwischen für Keats geleistet worden ist, durchaus Beachtung verdient. Vorerst begnügt sich Marion Kingston damit, für drei Briefe Shelleys Datierungsfragen anzuschneiden. – Als Freund von Keats, Shelley, Leigh Hunt und Charles Lamb hat der Musiker Vincent Novello mehrfach die Pfade der Romantiker gekreuzt. Nerina Medici di Marignano Gigliucci zeichnet mit ihrem Artikel "The Novellos in Genoa" (S. 18–23) ein ansprechendes Familienbild vom Leben in der Villa Novello, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ein Mittelpunkt der Britischen Kolonie in Genua geworden ist und zahlreiche Überlieferungen geborgen hat. Der Ertrag dieser Studie für die eigentliche Romantik-Forschung ist allerdings nur unerheblich. – Einen energischen Vorstoß zur Klärung des einst vielbeachteten *Hoppner Scandal* unternimmt Ursula Orange mit dem Beitrag "Elise, Nursemaid to the Shelleys" (S. 24–34). Bekanntlich haben sich die Hoppners, gestützt auf eine in ihrer Zuverlässigkeit allerdings umstrittene Aussage der entlassenen Elise, als Quelle eines Gerüchtes erwiesen, nach dem Shelley der Vater eines Kindes sei, das ihm in Neapel von Claire, der Stiefschwester seiner Frau, geboren wurde. Shelley und Mary haben sich mit Entschiedenheit gegen diese Behauptung gewandt und sie als den Versuch einer Erpressung von Seiten Elises ausgegeben. Die ganze Angelegenheit ist und bleibt verworren, da beide Parteien mit verdeckten Karten spielten. Nachdem Newman Ivey White nachweisen konnte, daß Shelley tatsächlich in Neapel ein Kind geboren wurde, dessen Existenz er auch den Freunden und Vertrauten verschwieg, ist Anlaß gegeben, diesen ganzen Sachverhalt noch einmal zu überprüfen. Ursula Orange geht sorgfältig allen Argumenten und Gegenargumenten nach, die derzeit aufgeboten worden sind, um schließlich zu der Überzeugung zu gelangen, daß dieses am 27. Dezember 1818 geborene Kind, das in der Taufe den Namen Elena Adelaide Shelley erhielt und bereits am 9. Juli 1820 gestorben ist, von Elise stammt. Die Darlegungen sind gut genug fundiert, um eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich in An-

spruch nehmen zu können. – Herbert Huscher hatte bereits in den *Englischen Studien*, Bd. 76 (1944), S. 55–117 unter dem Titel “Charles und Claire Clairmont” wesentliche Teile aus einem Tagebuch von Claire mitgeteilt, das sich in dem Besitz von Frau Alma Crüwell-Clairmont in Wien befand. Dieses Material wird nun auch einem aufschlußreichen Artikel im *Bulletin* zugrunde gelegt: “Claire Clairmont’s Lost Russian Journal and Some Further Glimpses of Her Later Life” (S. 35–47). Dieses Tagebuch setzt 1826 ein, als Claire eine Achtundzwanzigjährige war. Durch die Notizen, die eine willkommene Auskunft darüber geben, wie umsichtig und urteilsfähig sich Claire in ihrer neuen Umgebung verhalten hat, läuft wie ein roter Faden das immer erneuerte Bekenntnis zu “our dearest Shelley” und gleichzeitig die scharfe, wenn auch nicht vorurteilslose Kritik an den menschlichen Qualitäten Byrons. Besonders die Lektüre von Medwins *Conversations* hat in ihr eine Welle von Scham und Empörung ausgelöst: “My God, what lies that book contains!” (28. Jan. 1827). Es dürfte kaum eine zweite Quelle geben, die uns so unmittelbar das stürmische Temperament Claires, ihre Eigenwilligkeit und Unbedenklichkeit, aber auch ihr ganzes Denken, das mehr vom Herzen als vom Hirn seinen Ausgang nimmt, nachempfinden läßt wie diese. Huscher kommt nicht nur das Verdienst zu, uns Zugang zu diesem Dokument zu verschaffen, sondern zugleich durch seine Erläuterungen und Anmerkungen uns ein Lebensbild dieser ungewöhnlichen Frau zu vermitteln, wobei auch die späteren Florentiner Jahre (mit den Tagebüchern von Pauline Clairmont als Auskunft) einbezogen sind. – Mit einer Übersetzung der von Rilke Ende Januar 1914 geschriebenen Verse “Vom Zeichner dringend hingeballter Schatten . . .” durch J. B. Leishman (“A Rilke Poem on Keats”) rundet sich der Band. Es handelt sich dabei um ein Gedicht, zu dem Rilke durch Severns Zeichnung von Keats auf dem Totenbett inspiriert worden ist. Ob freilich darin etwas von der unverwechselbaren Eigenart von Keats, der sich ständig auf dem schmalen Grat zwischen Leben und Tod bewegte, zum Ausdruck kommt, darf füglich bezweifelt werden.

No. VII (1956) zeigt thematisch eine größere Geschlossenheit, da alle Beiträge sich einheitlich um die Gestalt Byrons gruppieren. Einleitend wirft Edmund Blunden einen kurzen Blick auf “Some Early Biographies” (Medwin, Leigh Hunt, Thomas Moore, John Galt), um sie mit wenigen Worten zu charakterisieren und ihre Zuverlässigkeit nach heutigem Urteil abzuwägen. – Ein bislang ungedruckter Brief Byrons aus Genua vom 21. Febr. 1823 an Lady Frances Wedderburn Webster gibt Alvin Whitley Gelegenheit, Byron als “Pacifcator” in Angelegenheiten der Familie Webster zu beleuchten. – Nicht recht überzeugend wirkt der Versuch von Robert Gittings, mit seinem Aufsatz “Byron and Keats’s Eremit” einen Einfluß von *Childe Harold* (Canto II, Stanzas XXV–XXVII) auf das *Bright Star* Sonett von Keats (vor allem in der frühen Textfassung, die Charles Brown überliefert hat) zu konstatieren. – Andrew Rutherford gibt eine eingehende Beschreibung des “Early MS of *English Bards and Scotch Reviewers*”, das sich im Besitz von Sir John Murray befindet. Das hier besprochene Manuskript stellt keineswegs – wie man mehrfach angenommen hat – einen ersten Entwurf dar, den Byron vor der Kenntnisnahme der Rezension von *Hours of*

Idleness niederschrieb, sondern ist als eine Umarbeitung der Originalfassung anzusprechen, die bereits um die Kritik an *Marmion* und den Angriff auf Jeffrey bereichert worden ist. – Verhältnismäßig unergiebig erweist sich der Beitrag von Duncan Gray und Violet W. Walker: "Benjamin Robert Haydon on Byron and Others" (S. 14–26), denn diese Randbemerkungen des Malers Haydon zu einer Ausgabe von Medwins *Journal of the Conversations of Lord Byron*, die sich in seinem Besitz befand, sind für diesen verkauften, in seinen Vorurteilen befangenen und von religiösem Fanatismus erfüllten Maler aufschlußreicher als für die Dichter der Romantik, wenn auch beachtet werden sollte, mit welchem Eifer sich Haydon immer wieder für Keats einsetzt, sobald dessen Name fällt. – Unter der Überschrift "The Most Remarkable Man of his Age" (S. 27–31) leistet W. G. Bebbington einen bescheidenen Beitrag zur frühen Ruhmesgeschichte von Byron. Im Spiegel des *Windsor and Eton Express* wird gezeigt, welchen Schwankungen das Urteil über Byron in der Presse zu seinen Lebzeiten ausgesetzt war. – In dem abschließenden Aufsatz greift Leslie A. Marchand ein Thema auf, das schon oft die Gemüter bewegt hat und trotzdem noch zu keiner befriedigenden Lösung gelangte: "Byron's Lameness: A Re-Examination" (S. 32–42). Man muß es dem Verfasser lassen, daß er nicht nur die zeitgenössischen Belege sorgfältig auswertet und auf ihre Zuverlässigkeit hin überprüft, sondern daß er auch aus Übereinstimmungen und Widersprüchen eine Reihe von überzeugenden Schlüssen zu ziehen versteht. Das bisher bekannte Material wird um einen "medical report" bereichert, der sich unter den *Hanson Papers* im Besitz von John Murray befindet. Dieses Gutachten wurde im Juli 1799 von Dr. Matthew Baillie erstellt und läßt keinen Zweifel, daß Byron tatsächlich "club-footed" gewesen ist, so wie es schon sein Vater in dem bekannten Brief vom 16. Febr. 1791 zum Ausdruck brachte. Der eigentliche Gewinn des Aufsatzes liegt jedoch in der umsichtigen Art, mit der den "psychological effects of Byron's lameness" nachgegangen wird. Hier erschließt sich ein Bereich, in dem Biographie und Werkdeutung notwendig einander begegnen.

Den beiden Jahrbüchern des *Keats-Shelley Memorial Bulletin* muß zugestanden werden, daß sie im engeren Rahmen ihrer Zielstellung ein reiches und vielschichtiges Bild von den biographischen Aufgaben erwachsen lassen, die mit der englischen Hochromantik verbunden sind. Von den neuen Triebkräften der literarhistorischen Arbeit vermag sich das soziologische und psychologische Wissen zweifellos reibungsloser mit dem alten Umriß der Biographie zu verbinden als die ideengeschichtlichen und dichtungskundlichen Forderungen, die inzwischen erhoben worden sind. Andererseits erwächst jedem, der sich in das Gestrüpp der biographischen Details vertieft, so wie es sich hier auftut, die heilsame Einsicht, daß ein Lebenslauf gar nicht so eindeutig ist, wie man wohl meinen mag. Nicht nur das Werk bedarf der Interpretation, sondern auch das individuelle Leben, wenn es gelingen soll, Mensch und Sache wieder in Einklang zu bringen.

Diderik Roll-Hansen, *The Academy 1869–1879, Victorian Intellectuals in Revolt*. [Anglistica, ed. by T. Dahl, K. Malone, G. Tillotson, VIII.] Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1957, 237 S., Dan. Kr. 27.50.

Nachdem bisher vorwiegend in den USA Studien über englische literarische Zeitschriften des 19. Jahrhunderts erschienen sind¹⁾, die zu umfassender, geistesgeschichtlicher Deutung der Epoche beitrugen, gewährt Roll-Hansens gründliche Monographie vertiefte Einblicke in die kulturellen Strömungen und geistigen Konflikte der mittelviktorianischen Zeit. Den Einbruch säkularisierter Wissenschaft in das Denken der Orthodoxie mit seinen vielseitigen Auswirkungen in Universität und Kirche, Philosophie, Literatur und Journalismus an dem Kreis der Oxford Liberalen um die *Academy* aufzuzeigen, ist das eigentliche Anliegen der Arbeit. Das Thema darf mehr als bloß historisches Interesse beanspruchen, wirkt doch dieser damals einsetzende Prozeß der "Szientifizierung" aller Lebensbereiche (Th. Litt) heute noch unvermindert fort, darum auch die verblüffende Aktualität mancher Diskussionen der Oxford Akademiker, z. B. um Universitätsreform, Verhältnis von Forschung und Lehre, Wissenschaftsförderung u. a. Doch auch der Literarhistoriker kommt auf seine Kosten, da die Entwicklung der literarischen Kritik bevorzugt behandelt wird.

Verf. hat das methodische Problem jeder Zeitschriftenmonographie – aus den zahlreichen Bänden mehrerer Jahrzehnte die wesentlichen Tendenzen und Problemstellungen herauszuarbeiten – unter eindeutig geistesgeschichtlichem Aspekt erfolgreich gelöst. Ziente noch Marchand in seiner *Athenaeum*-Untersuchung (vgl. Anm. 1, a. a. O., S. VII) auf ein "rounded picture . . . mainly carved from the magazine itself", so geht es Roll-Hansen um die "editorial policy" und ihre Begründung aus der geistigen Situation der Zeit. Diese Arbeitsweise, die sich in einem früheren Artikel des Verf. "Matthew Arnold and the Academy" (*PMLA* 68 [1953], S. 348) schon andeutete, richtet, überspitzt formuliert, ihr Augenmerk nicht auf die Zeitschrift selbst, sondern auf Herausgeberkorrespondenz, Quellenmaterial über Planung, Gründung und Publikumswirkung, programmatische und biographische Zeugnisse. Dank der in England so ausgeprägten "Life and Letters"-Tradition, die jeder Persönlichkeit von einiger Bedeutung für das Leben der Nation ihren pietätvollen Biographen sichert, stand dem Verf. umfangreiches Quellenmaterial zur Verfügung, das er unter Einbeziehung ungedruckter Nachlaßdokumente sorgfältig verwertete.

¹⁾ Vgl. neben der Gesamtdarstellung W. Graham, *English Literary Periodicals* (New York, 1930):

G. L. Nesbitt, *Benthamite Reviewing: The First Twelve Years of the Westminster Review 1824–1836* (New York, 1934);

M. M. H. Thrall, *Rebellious Fraser's: Nol Yorke's Magazine in the Days of Maginn, Thackeray, and Carlyle* (New York, 1934);

L. A. Marchand, *The Athenaeum: A Mirror of Victorian Culture*, (Univ. of North Carolina Press, 1941).

Die *Academy*, die 1869 von dem 28jährigen Oxford Hegelianer Dr. Charles Appleton bei John Murray (dem dritten der Londoner Verlegerdynastie) mit dem stolzen Motto "Inter silvas academi quaerere verum" herausgegeben wurde, stellt eine einzigartige Erscheinung in der Geschichte des englischen literarisch-wissenschaftlichen Journalismus dar. In programmatischer Abhebung von existierenden Zeitschriften strebte sie Zarnckes Leipziger "Literarischem Centralblatt" als "repository of learned fact" nach. Sie sollte nur von Fachleuten verfaßte, gelehrte und objektive Rezensionen bringen, um so die Fortschritte aller wissenschaftlichen Disziplinen, vor allem auch außerhalb Englands, einer intellektuellen Elite zu vermitteln. Die Idee der intellektuellen Elite bildet, nach einleitenden Kapiteln über englische Zeitschriften im 19. Jahrhundert und die geistige Situation in Oxford um die sechziger Jahre, einen Hauptgegenstand der Untersuchung. Nach Carlyles und des späten Ruskin vorwiegend moralisch begründeter Gesellschaftskritik forderte Matthew Arnold, beeindruckt von kontinentalen Vorbildern, eine Neubelebung und systematische Zusammenfassung der wissenschaftlichen Bemühungen im Lande, dabei ebenso die provinzielle Selbstzufriedenheit des Mittelstandes, wie die orthodoxe Erstarrung der Universitäten angreifend. Den Ruf Arnolds nach einer "central authority imposing on us a high standard in matters of intellect and taste" ("Literary Influence of Academies", 1864) wollte Appleton mit der Gründung der *Academy* verwirklichen, die sich mit fast gleichen Worten als "central organ of sound information and correct taste in intellectual matters" (*Acad.* IV, 461) ausgab. Hinter dem schwungvoll-energischen Herausgeber Appleton, der, einem anglikanischen Pfarrhaus entstammend, mit seiner in Heidelberg und Berlin erworbenen Begeisterung für Hegelschen Idealismus, Bibelkritik und exakte Forschung England geistig erneuern wollte, standen die "Oxford researchers" (Pattison, Sayce, Max Mueller, mit gewissen Einschränkungen auch Jowett u.a.). Als liberale Gelehrte gedachten sie, mit der neuen Zeitschrift voraussetzungslose Wissenschaft, Universitätsreform und schließlich jene intellektuelle Elite zu fördern, die sie zur Führung der Nation berufen glaubten. Wenn nun Pattison, der sich mit Fichtes Werken auf die akademische Sonntagspredigt vorbereitete, dort das Ideal der zur Schau Gottes vordringenden Wissenschaft verkündete, so warnte am nächsten Sonntag ein orthodoxer Pusey-Anhänger vor intellektueller Hybris. Hier wird die Position der konservativ-hochkirchlichen Gegenpartei deutlich: Von deutschem Idealismus, liberaler Theologie und moderner Biologie und Geologie (Darwin, Lyell) beunruhigt, hielt sie die "Germanizers" für schlimmer als die "Tractarians" und erblickte im säkularisierten Oxford ein "slaughter-house of souls". Damit ist die Konfliktlage, aus der die *Academy* erwuchs, kurz angedeutet. Ihr wechselvolles Geschick, das in drei folgenden Kapiteln behandelt wird, entfernte sie, zumal nach Appletons Tod 1879, mehr und mehr von ihren idealen Anfangszielen. Schon zu seinen Lebzeiten, 1874, war unter finanziellen Schwierigkeiten eine Reorganisation mit Berücksichtigung von Schöner Literatur, Kunst, Musik und Theater notwendig geworden. Der gelehrte "Anzeiger", das Organ der intellektuellen Elite, verwandelte sich allmählich in die übliche literarische Wochenschrift, weil die Verbraucherge-

meinde für "schwere Kost" zu klein war, und fand erst 1916 als niveauloses Magazin ein unrühmliches Ende.

Hervorzuheben ist das Sonderkapitel über "Literary Criticism". Die *Academy* entwickelte durch Mitarbeit ihrer Fachgelehrten nach deutschem Vorbild den neuen Typ des "disinterested criticism". Anstelle langweiliger oder geistvoller, jedenfalls persönlich gefärbter Urteile trat die knappe, sachgerechte Wertung. Gleichzeitig ersetzten Beiträger wie Pater, Colvin, Gosse, Dowden, Saintsbury, Hueffer und Wedmore, z. T. unter französischem Einfluß, die frühere moralisierende Kunstkritik durch einen neuen Ästhetizismus, der den Präraffaeliten, Baudelaire und Ibsen eher gerecht zu werden vermochte.

Das Buch, mit sorgfältig gearbeitetem Index versehen, informiert über eine Fülle teilweise unbekannten Faktenmaterials, auch hinsichtlich deutsch-englischer Kulturbeziehungen. Die wertvollen Ergebnisse der Zusammenschau wären durch Straffung besser zur Geltung gekommen, die häufigen Wiederholungen, z. B. der Hegelschen Thesen Appletons, stören etwas. B. Willeys *More Nineteenth Century Studies* (London, 1956), die ebenfalls die "honest doubters" in Oxford behandeln, aber anscheinend vom Verf. nicht mehr benutzt werden konnten, hätten ein gutes Vorbild geliefert. Die eingestreuten Lebens- und Charakterbilder von Appleton, Pattison, Pusey, Murray u. a. sind sehr instruktiv.

BONN

K. J. HÖLTGEN

Kurt Robert Meyer, *Zur erlebten Rede im englischen Roman des zwanzigsten Jahrhunderts*. Bern, Francke-Verlag, 1957 [Schweizer Anglistische Arbeiten Bd. 43]. IX + 106 S. Brosch. DM 8,-.

Die vorliegende Arbeit macht es sich zur Aufgabe, die Untersuchungen über die erlebte Rede im englischen Roman fortzusetzen, wie sie von der Schweiz her bereits in den beiden Berner Dissertationen von W. Bühler (*Die "Erlebte Rede" im englischen Roman*, 1936) und L. Glauser (*Die Erlebte Rede im englischen Roman des 19. Jahrhunderts*, 1948) angelegt worden sind. Im Mittelpunkt der Studie stehen sechs Autoren (A. Bennett, J. Conrad, E. M. Forster, D. H. Lawrence, D. Richardson, V. Woolf), deren "künstlerische Haltung, Tendenz und Technik als repräsentativ für die vielfältigen Strömungen im englischen Romanschaffen des 20. Jahrhunderts" (S. 1) angesprochen werden. An ausgewählten Werken wird gezeigt, in welchem Umfang die erlebte Rede Verwendung findet und welche Funktion im strukturellen Zusammenhang des Erzählwerkes ihr jeweils zugefallen ist. Für Bennett wird geltend gemacht, daß sich dieses Stilprinzip bei ihm "als ein subtiles Instrument zur Reproduktion der feinsten Nuancen aller menschlichen Gedanken und Gefühle" (S. 21) erweise. Demgegenüber zeigt sich bei Conrad, daß die Verwendungsmöglichkeit der erlebten Rede durch die Form und die eigenartige Technik seiner Romane fühlbar eingeschränkt ist: sie findet hier

nur als Wiedergabe von Rede Verwendung, während "der wichtige Aspekt der nuancereichen Darstellung aller innermenschlichen Phänomene nicht zur Geltung kommen kann" (S. 35). Erst recht ist bei E. M. Forster eine nur "unbedeutende Verwählung von erlebter Rede" zu verzeichnen (S. 43), so wie auch D. H. Lawrence dem Bericht, der direkten und der indirekten Rede den Vorzug vor der erlebten Rede gegeben hat. Wohl aber zeichnet sich bei Dorothy Richardson, die als "die Vertreterin der Frühphase der sogenannten Bewußtseinskunst" (S. 66) registriert wird, die lebhaftige Neigung ab, mit Hilfe der erlebten Rede "allem, was im Bereich des menschlichen Bewußtseins vor sich geht, den adäquaten Ausdruck zu verleihen und so bisher verborgene und für die Wortkunst unerreichbare Aspekte des Innenlebens des Menschen zu eröffnen" (S. 82). Für Virginia Woolf hingegen läßt sich keine eindeutige Formulierung finden, mit der Art und Umfang dieses Stilmittels in ihrem Romanwerk zu kennzeichnen sind: erlebte Rede kann bei ihr "sehr häufig, wenig oder gar nicht vorkommen" (S. 104). Während *To the Lighthouse* eine Fülle von einschlägigen Belegstellen bietet, ist etwa ein Werk wie *The Waves* aus einer anderen Erzählhaltung heraus ohne dieses Element ausgekommen.

Die stilistische Analyse der Einzelwerke erfolgt umsichtig und mit der nötigen Zurückhaltung, so daß der Verfasser vorschnelle Verallgemeinerungen vermieden hat. Auch in den einführenden Abschnitten zu den einzelnen Autoren wird auf knappem Raum manche ansprechende Beobachtung vermittelt. Trotzdem ist es hier nicht ganz ohne Vereinfachung der Sachlage abgegangen. Was soll man etwa mit der einschränkenden Bemerkung anfangen, daß Bennett zwar "sehr gute Charakterbilder" gebe, aber seine Gestalten "häufig ganz unliebenswürdig sind" (S. 5)? Was ist weiterhin unter "äußerem Naturalismus" und was unter "innerem Naturalismus" (S. 6) zu verstehen? Muß man sich mit der Gleichsetzung von "psychischen Inhalten" und "Leben" abfinden? Das wird uns doch offenbar abverlangt, wenn der Verfasser S. 3 behauptet: "Der moderne Dichter zeigt uns psychische Inhalte, d. h., er zeigt uns Leben". Ist es nicht gerade die Problematik des *life*-Begriffes, die dem neueren englischen Roman ein so verschiedenartiges Gepräge gibt? Und schließlich das Hauptbedenken: läßt sich wirklich so zuverlässig zwischen "erlebter Rede" und "fingierter direkter Rede" (ein Terminus, der von O. Funke übernommen wurde) unterscheiden, wie es hier beinahe mit Selbstverständlichkeit von Anfang bis zu Ende getan wird? Rezensent gesteht, daß er in Verlegenheit käme, anhand der gebotenen Beispiele zu sagen, wann es sich um das eine und wann um das andere handelt.

Damit sind wir bei terminologischen Fragen angelangt. Der Verfasser äußert mit Recht gewisse Bedenken gegen den Begriff der "erlebten Rede". Er hätte darin sogar noch weiter gehen und ihn als "nicht zutreffend" (*Kl. Lit. Lexikon*, hrsg. v. W. Kayser, Stichwort "Erlebte Rede") bezeichnen können. Die Bemühung, etwas Besseres zu finden, bleibt in Ansätzen stecken. Sie endet mit der Empfehlung, der Prägung "Innere Kundgabe" den Vorzug zu geben, wobei dieser Ausdruck auf den funktionellen Charakter dieses Stilelements abzielt und zum einen die Redewiedergabe, zum anderen die Repräsentation "seelischer Phänomene prälogischer, emotioneller und intellektueller Art" (S. 105) erfassen soll. Hier ist doch wohl erst weiterzukommen,

wenn man zuvor an umfassenden Beispielen oder eigentlich Beispiel-Gruppen der erzählenden Weltliteratur ein leidlich zuverlässiges Urteil über die stilistischen Möglichkeiten der "Introspektion" erworben hat. Einen beachtenswerten Anlauf, die Erörterung über "the telling-showing distinction" auf eine breite Basis zu stellen, hat Norman Friedman unternommen ("Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept", *PMLA* LXX, 1955, S. 1160–1184), wobei die Abgrenzung von Grundhaltungen des Autors (*Editorial Omniscience* – *Neutral Omniscience* – *Multiple Selective Omniscience* – *Selective Omniscience*) sich als ein brauchbarer Weg erweisen könnte, um den Geltungsbereich und die Wirkungskraft des künstlerischen Perspektivismus allmählich zu erkunden. Wertvolle Vorarbeit leistete auch Gleb Struve mit der Studie "Monologue Interieur: The Origins of the Formula and the First Statement of its Possibilities" (*PMLA* LXIX, 1954, S. 1101–1111). Wie lebhaft sich die jüngste amerikanische Forschung um diesen Problemkreis der systematischen Literaturwissenschaft bemüht, wird auch aus den einschlägigen Arbeiten von Louis Hasley (*Catholic World* CXLVI, 1936, S. 210 bis 213), Lawrence Bowling (*PMLA* LXV, 1950, S. 333–345) und Robert Humphrey (*PQ* XXX, 1951, S. 434–437) ersichtlich. Die vorliegende Untersuchung Meyers hätte in der Zielstellung und im Arbeitsgang noch eine wesentliche Bereicherung erfahren können, wenn sie über die deutschsprachige Sekundärliteratur hinaus, die hier fast ausschließlich zu Rate gezogen wurde, den Stand der internationalen Forschung zur Grundlage nahm. Aber vielleicht hätte dann auch der Verfasser seine Analysen, denen man trotz aller Bedenken manchen Aufschluß verdankt, nicht so unbefangen durchführen können. Ein Anspruch auf Endgültigkeit in der Klärung dieser vielschichtigen Zusammenhänge ist ohnehin an keiner Stelle der Arbeit erhoben worden. Man wird sich mit der Einsicht abfinden, die Walter Besant schon vor mehr als sieben Jahrzehnten ausgesprochen hat: "Let me only add that in this Art, as in the others, there is, and will be always, whatever has been done already, something new to discover, something new to express, something new to describe" (*The Art of Fiction*, 1885).

MARBURG/LAHN

HORST OPPEL

Jahrbuch für Amerikastudien. Im Auftrag der deutschen Gesellschaft für Amerikastudien herausgegeben von Walter Fischer. Band 1. Heidelberg: Carl Winter. 1956. 213 Seiten. DM 18.—.

Das erste Jahrbuch der deutschen Gesellschaft für Amerikastudien umfaßt auf über 200 Seiten 12 Beiträge, einige von beträchtlichem Umfang, ferner eine Anzahl ausführlicher Rezensionen, und ist als Ganzes so gewichtig und für die Kritik wertvoll wie unter den heutigen Umständen von der deutschen Forschung erwartet werden konnte. In seiner Einleitung skizziert Walter Fischer als Herausgeber die Entwicklung des Unternehmens und formuliert dessen Ziel: das Studium Amerikas mit der ideengeschichtlichen

Methode zu fördern, insofern dieses Studium sich auf das amerikanische Kulturleben beschränkt. Arnold Bergsträsser, im Besitz langjähriger Erfahrungen an amerikanischen Universitäten, behandelt das praktische Problem der Integration der Amerikastudien in den Lehrgang der deutschen Universität und tritt dafür ein, daß Fachleute, die auf benachbarten Gebieten wie Literatur, Geschichte, Soziologie und Philosophie arbeiten, sich zu Arbeitsgruppen zusammenschließen, etwa in der Art der amerikanischen "area-study groups", und verlangt als eine Vorbedingung die gründliche Beherrschung der lebendigen Sprache. Seine interessanten Ausführungen zeigen die überaus großen Schwierigkeiten, die das Eingliedern der Amerikastudien in das bereits überbelastete Lehrprogramm der deutschen Universität darstellt. Adolf Bohlen untersucht jüngere amerikanische Tendenzen in der Sprachtheorie und ihre Anwendung im Unterricht an deutschen Schulen und kommt dabei zu einem sehr bescheidenen Schlußergebnis: der zwangsläufig elementare Charakter des Unterrichts an Mittelschulen kann durch amerikanische Experimente nicht verbessert werden, wie interessant sie auch sein mögen; er hätte der Klage Bloomfields über den niederen Stand des Sprachunterrichtes in Amerika hinzufügen können, daß Unterricht durch Frauen- das Wort "teacher" ist im amerikanischen Englisch weiblich – den gewöhnlichen Knaben nie dazu bringen wird, sein Bestes zu leisten. In einem gedankenreichen Aufsatz "Der amerikanische Demokratiebegriff in wortgeschichtlicher Beleuchtung" untersucht Gustav H. Blanke die verschiedenen Auslegungen, die das Wort Demokratie seit der Kolonialzeit bis zur Gegenwart erfahren hat. Es zeigt sich dabei, daß der Begriff der Demokratie ein dynamischer ist und sich nicht auf die Dinge wie sie sind, sondern wie sie sein sollen oder in der Zukunft sein werden, bezieht; er ist auch von Zeit zu Zeit mit dem Missionsgedanken seiner universalen Anwendung verbunden worden und hat in diesem Zusammenhang innerhalb Amerikas ebenso Kritik und Protest hervorgerufen wie im Ausland. In einem knappen, aber gewichtigen Artikel betont Helmut Kuhn, Direktor des Amerika-Instituts in München, das Vorhandensein eines Krisenbewußtseins in Amerika unter der optimistischen Oberfläche lange bevor es in der zeitgenössischen Literatur als dominierende Stimmung auftauchte, wofür Melvilles überbordender Symbolismus ein naheliegendes Beispiel ist. Es ist ein willkommener Beitrag an die Umwertung des amerikanischen Geistes, die seit 30 Jahren auf beiden Seiten des Ozeans im Gange ist. Helmut Papajewski wirft ähnliche Probleme im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Literatur auf, könnte sie aber überzeugender behandeln, wenn er deutlicher und weniger in Andeutungen spräche: man bedauert das Fehlen der nötigen Beispiele. (Robert Herrick kannte Freuds Theorien und machte mehrere Jahre vor dem ersten Weltkrieg von ihnen Gebrauch.) John O. McCormicks Untersuchungen über Roman und Gesellschaft sind ein leichtherziger Reflex eines jugendlichen Aspekts der heutigen amerikanischen Kritik, von denen wir jedoch einige interessante Tatsachen lernen, wie z. B. daß "Naturalismus" in der Romankritik eine Art unanständiges Wort geworden ist, daß Dreiser und Farrell "verachtet" werden und daß die Anwendung der Philosophie auf die Literatur ein "deutsches Laster" sei. Sreekrishna Sarma bringt in einem ausführ-

lichen Aufsatz über den östlichen Einfluß auf Thoreau nützliche Korrekturen und Ergänzungen zu Arthur Christys Buch über *The Orient in American Transcendentalism* (N. Y. 1932), aber er geht mit seiner Auffassung sicher zu weit, wenn er das Walden-Erlebnis Thoreaus nur in den Begriffen orientalistischer Philosophie behandelt. Wilhelm Clement hat einige wertvolle und im Rückblick leider nur allzu wahre Dinge zu sagen über die Rolle der Monroe Doktrin in den deutsch-amerikanischen politischen Beziehungen. Vom Standpunkt des Philologen aus gesehen bestanden die zwei tragischen Hauptmißverständnisse darin, daß einerseits die Gemeinschaft der Sprache, und folglich der Traditionen, zwischen England und Amerika auf dem Kontinent nicht voll erkannt wurde, und daß andererseits die verhältnismäßig große Unabhängigkeit der deutschen Regierung der lauten deutschen öffentlichen Meinung gegenüber wiederum in Amerika nicht ganz erfaßt wurde. Deshalb erschien das deutsche Bellen furchtbar, wo ein [Biß doch nie erfolgte! In seinem kritischen Bericht über die jüngste Tocqueville-Literatur zeigt Eberhard Kessel, daß bis vor kurzer Zeit die "Démocratie en Amérique" von dem "Ancien Régime" überschattet worden ist, dessen Gegenstand dem kontinentaleuropäischen Leser näher lag als die weiten Räume und ihre experimentelle und oft dilettantische Regierung in den Vereinigten Staaten. Das Amerika-Buch ist nie auch nur adäquat ins Deutsche übertragen worden, und als Ranke eine amerikanische Geschichte konsultieren wollte, griff er zu Bancroft – und fand das Exemplar in der Berliner Königlichen Bibliothek unaufgeschnitten! Die Vereinigten Staaten waren für die Deutschen der Bismarck-Zeit offensichtlich politisch ein unbeschriebenes Blatt. Auch heute noch warten jedoch die Forscher auf einen zuverlässigen französischen Text, auf den sie ihr Tocqueville-Studium stützen können, und es ist zu erwarten, daß in der Zukunft Tocqueville als ein größerer Geist als Marx und eine reichere Persönlichkeit als Jakob Burckhardt aufsteigen wird. Ein kurzer, aber interessanter Beitrag von Helmut Blume über die deutschen Kolonisten im Mississippi-Delta im 18. Jahrhundert folgt, bevor eine lange Bibliographie der deutschen Publikationen über amerikanische Themen das Buch abschließt.

Jedoch der wichtigste wie auch bei weitem der längste Beitrag zum Jahrbuch (60 Seiten) stammt von Eduard Baumgarten, der hier das meiste, wenn nicht sogar das ganze, Material veröffentlicht hat, das seine Forschungen über den Einfluß von Emerson auf Nietzsche zutage gefördert hatten. Er berichtet, wie er zuerst die Fäden gefunden hat, die Nietzsches Denken an dasjenige Emersons knüpft, und wie er im Nietzsche-Archiv auf die Manuskripte gestoßen ist, die die Richtigkeit seiner Vermutung bewiesen; er bringt in Parallelspalten wichtige Stellen aus Emersons Essays in der Übersetzung, die Nietzsche benutzte, mit dem Kommentar des letzteren, Zarathustra Meditationen genannt; ebenfalls druckt er die 40 Stellen aus Nietzsches Exzerptenbuch über Emerson ab, wie auch die 24 Stellen aus Emerson, die Nietzsche zum Exzerpieren anstrich, aber nicht abschrieb, und führt eine lange Reihe von Beispielen an, wie das Denken Emersons von Nietzsche aufgenommen und verwandelt worden ist; ein viertes Kapitel verfolgt Schritt für Schritt die Geschichte von Emersons Einfluß auf Nietzsche von 1862 bis 1889; ein

fünftes Kapitel, das den Einfluß Emersons auf Nietzsches Hauptideen behandeln soll, bricht ab nach dem Bericht über die Abkehr des jungen Nietzsche vom orthodoxen Christentum; der Rest des Kapitels und zwei weitere Kapitel sollen in der nächsten Nummer erscheinen. Nur das fertige Buch kann adäquat beurteilt werden; da die Tatsache von Emersons Einfluß auf Nietzsche, hauptsächlich dank den Forschungen Baumgartens selbst, ziemlich allgemein akzeptiert ist und das Thema einer bald zu veröfentlichenden Basler Dissertation bildet, muß jetzt nur noch im einzelnen bestimmt werden, wie groß der Umfang und die Wirkungskraft dieses Einflusses im System des deutschen Philosophen geworden sind. Historisch gesehen ist dies ohne Zweifel einer der wichtigsten Funde in der Aufhellung der Ideengeschichte des 19. Jahrhunderts.

YALE UNIVERSITY

H. LÜDEKE

Gustav H. Blanke, *Amerikanischer Geist. Begriffs- und wortgeschichtliche Untersuchungen*. Verlag Anton Hain K. G., Meisenheim am Glan, 1956, 267 S.

Der Titel der Arbeit mag, den Erfolg der Amerikabücher wie *Der amerikanische Geist* und *Vom Geiste Amerikas* ausnutzend, vom verlegerischen Standpunkt berechtigt sein, vom wissenschaftlichen her ist er irreführend. Ein Werk, das im Gegensatz zu den immerhin umfassender angelegten Arbeiten Golo Manns und H. St. Commagers im Untertitel Anspruch auf fachwissenschaftliche Strenge macht, sollte die damit notwendig verbundene größere Enge auch in einem weniger anspruchsvollen Titel anerkennen. Zumindest hätte die Auswahl der untersuchten Wörter ausführlicher begründet werden müssen, zumal ein wesentlicher Bereich, nämlich der wirtschaftliche, kaum berührt wird, und eine umfassende Behandlung von Begriffen wie "prosperity", "business", "efficiency" zur Deutung der amerikanischen Mentalität doch unerläßlich sein dürfte. Auf den Wortbereich "Handel und Gewerbe" hatte ja auch Howard Mumford Jones in der vom Verfasser selbst zitierten Anregung zur Untersuchung "fokaler" Wörter hingewiesen.

Die Arbeit besteht aus sechs nur durch eine knappe Einleitung zusammengehaltenen Einzelaufsätzen – als solche weisen sie sich u. a. durch Überschneidungen wie auf S. 168 aus, wo ein Teil des ersten Kapitels wiederholt wird. Sie behandeln "Wortfelder" des politischen Lebens: Amerika, Neue Welt, Zivilisation, Freiheit, Einheit und Demokratie, meist mit untergeordneten Begriffen, wie etwa die Ersatzvorschläge für "Amerika" ("Columbia", "Fredonia"), Neubildungen ("to americanize", "hyphenated American") und feste Formeln ("American way of life", "American system", "American dream"). Beim Begriff der Zivilisation ist vor allem die Verquickung mit dem Fortschrittgedanken und dem staatspolitischen Denken herausgestellt. Bei "Freiheit" wird gezeigt, wie die begleitende Vorstellung der "independence" allmählich von der der "equality" abgelöst wurde. Unter "Einheit" werden die wechselnden Bedeutungen von "country", "nation",

“union”, “confederacy”, “people”, “federal” untersucht, wie sie besonders im Meinungsstreit um die Formulierung der Verfassung und neuerdings um den Grad der Souveränität der Einzelstaaten in Erscheinung traten. Unge-
nügung dürfte in diesem Zusammenhang der besonders in den dreißiger Jahren auftretende Zug zum Sektionalismus erfaßt sein, wie er sich besonders in den kulturellen Bestrebungen des “regionalism” ausdrückte. Das Kapitel “Demokratie” zeichnet vor allem das Ansteigen der positiven Wertung des Wortes “democracy” nach. Es enthält außerdem gute Abschnitte zu Parteien-
namen und Schlagwörtern. Eine gewisse Sonderstellung nimmt das zweite Kapitel ein: Es werden in ihm kaum Ausdrücke für “Neue Welt” zusammen-
gestellt (und von den angeführten wird zumindest das “Oh my America, my new found land”, von dem es heißt, es sei “in elisabethanischen Zeiten ein Ausdruck der Erwartungen, die man an das neue Land knüpfte,” bei den-
jenigen Lesern ein Lächeln erregen, denen der Zusammenhang der Quelle bei Donne gegenwärtig ist.). Behandelt werden hingegen Amerikas wechselnde Haltung gegenüber England und Europa und Wörter, die Ausdruck ameri-
kanischen Sendungsbewußtseins sind. Die recht vollständige Erfassung dieser Wortfelder ist wohl die stärkste Seite des Buches. Leider wird seine Brauch-
barkeit durch das Fehlen eines Registers und selbst eines detaillierten In-
haltsverzeichnis stark herabgesetzt. Durch den Mangel einer Bibliographie wird die Überprüfung des wissenschaftlichen Wertes des Buches erschwert.

Der methodische Grundansatz – “Sprachwissenschaft als Kultur-
wissenschaft” – ist zweifellos möglich. Bei der Durchführung in den einzelnen Kapiteln zeigen sich die Vorzüge und Schwächen der “American studies”: Die Verwendung der Ergebnisse aller relevanten wissenschaftlichen Fächer –
Soziologie, Historie, Philologie, wobei auch das Anekdotische nicht ver-
schmäht wird, vgl. SS 44 und 124 – ermöglicht eine anregende und oft er-
regende Zusammenschau, führt aber, da niemand alle diese Disziplinen be-
herrschen kann, auch zu einer kursorischen und oft geradezu amateurhaften
Behandlung mit summarischen Übernahmen (etwa SS. 62, 73) und alleiniger
Benützung der gängigen Standardwerke (für die Soziologie hier etwa
Middletown). Da für Wort- und Begriffsuntersuchungen Soziologie und Ge-
schichte nur dienenden Charakter haben, kann man sich bei der Betrachtung
der Methode auf die philologische Seite beschränken. Aber gerade hier sind
Einwände zu erheben. Der wesentlichste betrifft die zu unkritische Benützung
sekundären Materials, vor allem der bestehenden Wörterbücher. (Davor
hätte eigentlich Matthews eigner Bericht über Entstehung des *DA* und *DAE*
den Verfasser bewahren müssen.) Weit über die Hälfte (Stichprobe im ersten
Kapitel etwa 70 %!) aller Zitate sind übernommen, entweder aus zweiter
Hand (Wörterbücher und Handbücher) oder zumindest aus Anthologien
(Hubbell), die doch eigentlich Schulausgaben sind. Oft ist die Übernahme
zudem durch die Quellenangabe verschleiert, wenn auch zumeist ungenügend
(Beispiele: SS. 19, 20 (2x), 32 aus dem *DA*; 20 zudem einmal falsch zitiert).
Auf solchen aus dem Zusammenhang gerissenen Wörterbuchsätzen lassen
sich keine ideengeschichtlichen Studien aufbauen. Fast nirgendwo ist eine
kritische und umfassende Erörterung eines Beleges im Zusammenhang der
Gesamtanschauungen eines Autors auch nur versucht. Zudem überschätzt

der Verfasser die Bedeutung des Erstbelegs: Nur durch eine Untersuchung, wann ein Neologismus allgemeine Anerkennung gefunden und womöglich ein älteres Wort verdrängt hat, sind Aufschlüsse für die "Ideengeschichte" zu gewinnen. Viel zu selten wird auch die Frage der parallelen oder unterschiedlichen Entwicklung im britischen Raum behandelt.

Neben diesen grundsätzlichen Einwänden fallen die kleineren, aber sehr zahlreichen Ungenauigkeiten kaum ins Gewicht: Es fehlen Belege oder Quellen (etwa SS. 26, 101, 163); Zitate werden regellos in Deutsch oder Englisch gegeben; "amerikanka" ist nach dem Akademiewörterbuch kein Schönheitssalon, sondern eine Stehbierhalle oder eine Art Schnellsohlerei. Die ungemein häufigen Druckfehler – etwa auch in der englischen Silbentrennung – sind zwar meist leicht zu erkennen, doch mindern ungenau zitierte Erscheinungsjahre und Buchtitel die Verlässlichkeit des Buches (vgl. etwa S. 68, wo Darwins Hauptwerk – nach der amerikanischen Schreibung *Favored* zu urteilen, wohl wieder aus zweiter Hand – falsch angeführt ist).

Verf. stellt sich eine große Aufgabe, die er mit unzureichenden Mitteln unternimmt. Die Arbeit zeigt auch die Schwierigkeiten auf, die einer Vereinigung der Wissenschaften entgegenstehen, wenn nicht zumindest die als Ausgangsbasis gewählte Grunddisziplin eindeutig beherrscht ist. Die von H. M. Jones geforderte Geschichte "fokaler" amerikanischer Wörter bleibt noch zu schreiben.

KÖLN

HERBERT RAUTER

Personalnachrichten

Herr Dr. Paul Buchloh hat sich im WS 1957/58 für das Fach der Englischen Philologie (einschließlich amerikanische Sprache und Literatur) an der Universität Köln habilitiert.